VII · 420

Studii de muzicologie

VALORI ȘI TENDINȚE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

VOL. XIV

Studii de muzicologie

„Valori şi tendinţe în muzica românească contemporană"

Volumul XIV

Scanned with OKEN Scanner

Coordonator științific
CARMEN-ANTOANETA STOIANOV

Volumele de **Studii de muzicologie** apar sub îngrijirea Biroului secției de critică și muzicologie al Uniunii compozitorilor români.

Scanned with OKEN Scanner

TEODOR BRATU
NICOLAE COMAN
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
VASILE TOMESCU

Caracterul de masă — Coordonată fundamentală a muzicii româneşti

Scanned with OKEN Scanner

Expresie specifică a spiritualității poporului nostru, a valorilor moral-estetice ce ne sînt proprii, cultura muzicală românească a avut din totdeauna vocația accesibilității, un caracter de mase, o finalitate umanist-patriotică. Această deschidere spre interesul estetic și spre capacitatea de recepție a colectivității din care artistul face parte constituie trăsătura esențială a culturii noastre muzicale în toate etapele evoluției sale, cu distincția pe care trebuie să o facem în privința fundamentelor ideologice specifice și a mijloacelor reale de împlinire a postulatelor educativ-muzicale în raport cu fiecare orînduire socială dată. Are o valoare de simbol ideea profesată cu curaj civic și convingeri democratice de George Stephănescu în ultimul pătrar al secolului trecut anume că „Teatrul este școala și distracția poporului iară nu a cîtorva bogătani". Iar în cuvintele lui Enescu : „Principiul general e ca logica să se împace cu estetica în următorul chip : să obții maximum-ul de efect asupra sufletelor ascultătorilor cu minimum-ul de încordare din partea lor. Aci rezidă misterul frumuseții și universalității muzicii populare" este cuprinsă o întreagă profesiune de credință care a generat exemplara și nemuritoarea creație a marelui muzician român reprezentînd totodată modelul cel mai prestigios pentru generațiile următoare. Pornind de aici, cei mai proeminenți muzicieni ai primei jumătăți de veac au statornicit o orientare patriotică bazată pe profunda cunoaștere a tezaurului folcloric, pe idealurile democratice ale muzicii consacrată educației maselor, pe lupta hotărîtă împotriva asupririi sociale și fascismului. Gîndirea despre funcția realistă și militantă a muzicii ilustrează tradițiile naționale progresiste precum și apropierea tot mai hotărîtă a muzicienilor noștri de ideile avansate și de lupta desfășurată de forțele politice înaintate, în frunte cu Partidul Comunist Român, creat în anul 1921. Din documentele elaborate de fondatorii Societății compozitorilor români — G. Enescu, D. Gh. Kiriac, Const. Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, I. Nona Ottescu, Constantin Nottara ș.a. — se desprinde cu claritate idealul coeziunii în efortul de valorificare a melosului național, de apropiere a muzicii de viața și cerințele poporului : „Voința celor ce au condus Soc. Compozitorilor Români a fost să nu rămîie asociația scriitorilor de note pe un teren neutru, un organism obiectiv, ferit de zbuciumul obștesc... Societatea Compozitorilor Români poartă grija de a strînge sub același acoperiș toate afinitățile muzicale și în jurul aceluiași gînd pe toți slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulți și al celor ce-l tălmăcesc prin natura lor". De pe această poziție estetică

Scanned with OKEN Scanner

avansată, compozitorii au putut depăși limitele unei arte academice, fie de orientare romantic-tîrzie, fie de filiație mai recentă — ca de exemplu aceea ilustrată prin opera unor muzicieni formați la școala impresionismului și neoclasicismului, expresionismului etc., pentru a reliefa originalitatea de gîndire și sensibilitate, aportul românesc la îmbogățirea artei sonore universale a primei jumătăți a veacului XX.

Fondarea acum exact cinci decenii și îndrumarea activității arhivelor naționale de folclor de către C. Brăiloiu și G. Breazul nu a fost o inițiativă determinată numai de considerente pur științifice privind punerea în lumină a tezaurului muzical popular ca atare, ci mai ales un act de conștiință a datoriei de a educa masele prin muzica nouă, făurită prin sublimarea substanței cîntecului popular, idee care prezida deopotrivă activitatea componistică, teoretic-muzicală interpretativă și pedagogică. „Productul cultural — afirma G. Breazul la 18 noiembrie 1929 — nu trăiește decît prin comuniunea socială, cînd devine bun al societății, al maselor. Pregătirea pentru participarea la acest bun cultural este ceea ce pretindem «Filarmonicii». Prin urmare o acțiune de educație muzicală. Nu «artă pentru artă», ci educație muzicală, iată lozinca pe care trebuie să și-o însușească Filarmonica" — îndemna eminentul nostru dascăl și muzicolog.

În modul cel mai firesc, epoca socialistă a creat condițiile pentru ca postulatul apropierii muzicii de masele largi și a maselor largi de muzică să devină o realitate, o permanență, un comandament social, politic și cultural. Aceste condiții se referă atît la cadrul obiectiv de înfăptuire a principiului revoluționar al democratizării vieții cultural-artistice, la asigurarea bazei materiale și a sistemului organizatoric adecvat, cît și la angajarea plenară, cu valoarea unui program politic, ideologic și estetic a tuturor muzicienilor la înfăptuirea operei de educație muzicală în serviciul întregii națiuni. „Partidul și guvernul nostru" — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretar General al PCR, în cuvîntarea rostită la Adunarea Generală a compozitorilor și muzicologilor din decembrie 1968 — consideră că, participînd tot mai activ la viața culturală a lumii contemporane, cunoscînd și însușindu-și cuceririle noi ale artei universale, oamenii de artă din România au datoria să afirme cu pasiune valorile spirituale ale poporului român, să facă cunoscut tuturor geniul său artistic. /.../ Făurind asemenea opere, compozitorii noștri se achită și de o înaltă sarcină socială, fac din talentul lor un mijloc de perfecționare morală și de educație estetică a omului, un factor de mobilizare a energiilor maselor în slujba progresului societății".

Pentru înțelegerea corectă a problematicii caracterului de masă al creației muzicale din România socialistă în etapa actuală este necesar să avem în vedere dinamica societății noastre, transformările fundamentale care au loc în planul existenței sociale și individuale. Ne referim la procesul continuu de omogenizare a membrilor societății noastre care edifică socialismul multilateral dezvoltat, la apropierea permanentă a condițiilor de muncă și viață specifice satului de cele proprii orașului, ca urmare a politicii partidului și statului de dezvoltarea armonioasă, echilibrată pe plan economic și social a tuturor orașelor, județelor, localităților țării, a transpunerii în realitate a nobi-

Scanned with OKEN Scanner

lului principiu al eticii și echității socialiste. Prin Festivalul național „Cîntarea României", prin vasta operă de răspîndire a valorilor culturii și artei realizată în sălile de concert și spectacol, în contactul nemijlocit al publicului din toate colțurile țării cu soliști și ansambluri de frunte aflate în turnee, prin valorizarea resurselor moderne oferite de mass media — emisiuni de radio și televiziune, cartea și discul muzical, aportul presei de specialitate și al presei de mare tiraj, filmul muzical — muzica devine din ce în ce mai mult un bun al maselor, adresîndu-se acestora în modalități diferențiate, de la aceea a cultivării interesului și a simplei bucurii de a asculta muzica pînă la aceea a stimulării dezvoltării talentului creator și interpretativ cu care sînt înzestrate masele de oameni ai muncii, membrii societății noastre care aparțin tuturor categoriilor și îndeosebi tineretului.

Este o realitate îndeobște cunoscută faptul că avîntul mișcării culturale din patria noastră cunoaște un ritm fără precedent. Accesul larg al membrilor societății noastre la formele complexe ale culturii a devenit în cursul ultimelor trei decenii din necesitate o posibilitate reală cultivată intens la scara întregii națiuni ; în mod deosebit se cuvin relevate înfăptuirile ultimului deceniu, ca expresie a preocupării intense a partidului pentru promovarea unei politici culturale cu caracter profund democratic, concepție oglindită în documente fundamentale de partid și tradusă în viață de către toți oamenii muncii, de către toți factorii vieții politice și social-culturale.

În momentul actual — după cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea rostită la Conferința Națională din decembrie 1977, artei îi revin îndatoriri de o importanță deosebită ; dintre acestea menționăm rolul ei sporit în ce privește educarea în spirit comunist a maselor largi de oameni ai muncii, cultivarea interesului și gustului publicului pentru valorile perene ale culturii, îndrumarea de către artiștii profesioniști a vieții culturale din toate regiunile țării și cu precădere a mișcării artistice de amatori, dezideratul îmbogățirii tezaurului epopeii naționale cu lucrări inspirate de viața și lupta poporului român pentru libertate și progres și — în mod special — participarea artiștilor la Festivalul „Cîntarea României" aflat la cea de a doua ediție, grandioasă manifestare în care se împletesc energiile creatoare din toate domeniile de activitate — știință, tehnică, cultură și artă.

Ca și în celelalte sectoare ale creației artistice, în domeniul muzicii, misiunea de formare și educare a gustului publicului se cere desfășurată atît extensiv cît și intensiv, punîndu-se accentul pe înalta ținută a manifestărilor muzicale, pe conținutul bogat al comunicării lirice.

Nu trebuie să se piardă cîtuși de puțin din vedere capacitatea muzicii de a cuceri inimile oamenilor, interesul și adeziunea publicului larg atît prin limbajul ei specific, menit să asigure creatorului și interpretului posibilitatea de comunicare intimă de la om la om, fără ajutorul cuvîntului, cît și prin cultivarea tuturor genurilor muzicii vocale strîns legate de poezia românească și universală, de la oratoriu și cantată la lucrările corale, lied și de muzică ușoară. De mare actuali-

Scanned with OKEN Scanner

tate este dezideratul creării și interpretării de noi opere și balete din dramaturgia actuală.

În promovarea tuturor acestor genuri trebuie să manifestăm cea mai înaltă exigență atît în ce privește valoarea artistică a poemelor, textelor și libretelor, cît și în privința îmbinării armonioase a muzicii cu celelate arte într-o viziune modernă, originală.

În definirea conținutului noțiunii de libertate filosofia marxistă ne oferă o teză genială devenită clasică: „libertatea este necesitatea înțeleasă", conținutul noțiunii de necesitate îl constituie, desigur, imperativele dezvoltării întregii vieți sociale în fiecare etapă a drumului spre comunism. În privința expresiei libertatea de creație artistică, am ales ca elocventă o definiție modernă demnă de atenția noastră: „libertatea artei este aceea de a spune adevărul".

Confruntînd definițiile de mai sus cu o orientare actuală a întregii culturi socialiste, așa cum este formulată aceasta în documentele de partid, putem defini libertatea de creație ca fiind datoria nobilă a fiecărui artist român de a exprima plenar, neîngrădit de nici un canon, în forme cît mai diverse, specifice, adevărul fundamental al vieții din patria noastră, conținutul dinamic, în permanentă înnoire a evoluției societății românești contemporane spre comunism.

Cu alte cuvinte, noțiunea „libertate de creație" este un angajament deplin exprimat și înfăptuit de artistul cetățean în stilul propriu, prin utilizarea celor mai originale, îndrăznețe și nuanțate mijloace de expresie menite să reliefeze întreaga sa personalitate pusă în slujba patriei, a socialismului, a umanității.

În rîndul compozitorilor români teza despre caracterul elitar al artei nu și-a găsit niciodată adepți, fiecare generație năzuind să se adreseze în graiul muzicii unui public cît mai larg cu putință.

Printre problemele mult dezbătute într-o perioadă anterioară și reluate ca într-o formă muzicală ciclică este și aceea a accesibilității. Relația dintre democratizarea continuă a artei și libertatea de creație implică în mod permanent aspecte legate de rezolvarea problemei accesibilității, aspecte care merită să fie dezbătute în spirit creator în fiecare etapă.

Conținutul nou cere, precum se știe, forme noi de exprimare. Transfigurînd noul în forme învechite, contrazicînd deci relația normală dintre conținut și formă în opera de artă, prejudiciem de fapt rezolvarea problemei accesibilității, oferind publicului lucrări neautentice. Importante realizări ale muzicii noastre în ultimele două decenii și experiența acumulată ne permit să evităm orice interpretare îngustă, nerealistă a acestei probleme.

Accesibilitatea nu este o noțiune imuabilă, un fel de zeu bicisnic care cere compozitorilor sacrificii sub forma concesiilor și a compromisurilor. Este o noțiune dinamică și dinamizatoare a culturii, care trebuie mereu reevaluată în funcție de schimbările produse în fiecare etapă istorică.

Sînt domenii ale muzicii considerate, în mod eronat, total accesibile, de exemplu folclorul autentic; ori la o cercetare mai atentă se observă că folclorul în diversitatea lui infinit nuanțată cere, dimpo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă, din partea receptorului, cunoștințe vaste. Înțelegerea profundă a capodoperelor istoriei muzicii din oricare epocă solicită de asemenea o educație muzicală temeinică. Densitatea informației în muzica lui Bach sau Mozart este superioară celei privind multe creații muzicale moderne care pe nedrept sînt considerate, totuși, mai puțin accesibile etc.

Există lucrări mai puțin accesibile interpreților, chiar și celor deosebit de înzestrați, ca de pildă unele dintre ultimele sonate pentru pian ale lui Skriabin, suita *Masques* de Szymanovski etc., există lucrări mai puțin accesibile orchestrelor datorită ansamblului enorm pe care-l solicită sau tehnicii de mare virtuozitate pretinsă interpreților, există lucrări în vederea executării cărora artistul n-a fost suficient pregătit prin studii adecvate, și care-i rămîn deci inaccesibile. Este cazul partiturilor contemporane pentru a căror abordare studenții claselor de interpretare nu sînt suficient instruiți.

În domeniul științei, multe probleme considerate cu ani în urmă ca inabordabile au devenit azi pe deplin accesibile ; credem că și în domeniul culturii se petrece un proces similar.

Pentru rezolvarea problemei accesibilității care a căpătat la ora actuală noi dimensiuni datorită dezvoltării considerabile a mișcării culturale din patria noastră considerăm că ar fi necesar ca în afara compozitorilor și interpreților să-și aducă o contribuție tot mai substanțială școala, radio-ul și televiziunea, difuzarea largă însoțită de exegeze corespunzătoare ale celor mai valoroase și semnificative creații românești, de analiză structurală, de explicații privind limbajul, semantica muzicală propriu-zisă.

Rezolvarea problemelor accesibilității trebuie așadar să aibă în vedere în primul rînd ridicarea continuă a nivelului cunoștințelor publicului larg.

Este important de asemenea ca noile lucrări muzicale cu caracter didactic să aibă o valoare artistică certă, să fie realizate la nivelul cerințelor moderne și nu cu mijloace depășite de realitățile evoluției artei muzicale.

Trebuie să facem totul pentru a atrage pe ascultători către limbajul muzical modern, pentru a facilita apropierea marelui public de creația nouă : ca atare, este necesară dezvoltarea în continuare a armoniei moderne, a gîndirii bazată pe conceptul neomodal și pe noile acorduri.

Prin analogie cu teoria privind orientarea limbajului literar actual către un demoticism evoluat, situat între demoticism (limbajul popular) și catharevusă (idiomul puriștilor), limbajul muzicii moderne ar putea adopta în lucrările destinate publicului larg o poziție similară, păstrînd un anumit coeficient de redundanță.

Tendința către un asemenea limbaj muzical pare că se afirmă într-o serie de lucrări care s-au bucurat de succes în ultimii ani, dacă n-am aminti decît : *Simfonia V* de Sigismund Toduța, *1907* de Tiberiu Olah, *Simfonia a II-a* de Pascal Bentoiu, opera *Iona* de Anatol Vieru, oratoriul *Un pămînt numit România* de Liviu Glodeanu.

Scanned with OKEN Scanner

Organizarea limbajului muzical potrivit noilor concepții despre moduri (o importantă contribuție teoretică privind acest capitol se datorează recentelor cercetări ale lui Anatol Vieru și Wilhelm Berger) va orienta desigur atenția compozitorilor către valențele încă prea puțin exploatate ale bogatului și variatului nostru folclor muzical, ale cărui caracteristici structurale pot constitui în continuare un izvor nesecat de sugestii inedite. Ne gîndim de pildă la derivarea continuă a modurilor în aceeași frază muzicală, la metamorfozele melodice realizate lent, treptat, prin microvariații, la atîtea sugestii de ordin ritmic, timbral, la tehnica improvizației populare etc., elemente care ar putea fi noi puncte de plecare pentru lucrări în genul rapsodiilor sau suitelor fără a mai utiliza citate de melodii populare. Asemenea procedee cunoscute în profunzime de către tinerii compozitori i-ar conduce fără îndoială către formele de mai largă audiență, către o muzică menită să atragă publicul, să mărească numărul celor dornici să interpreteze sau să asculte și mai ales să reasculte lucrările lor. Este important ca tinerii compozitori să se apropie de public, de cerințele reale ale vieții noastre muzicale, să se încadreze plenar prin eforturile lor creatoare în opera nobilă de educare prin muzică a maselor, dar în același timp este important ca publicul de toate vîrstele și mai ales tineretul să fie îndrumat către valorile muzicii autentice și ferit de orice produse vetuste, vulgare, frizînd subcultura.

Este deci nevoie de noi și noi lucrări de proporții reduse și apelînd pe cît posibil la interpreți aflați pe toate treptele de pregătire. Aci nu ne referim numai la lucrări cu caracter didactic — și acestea necesare — a căror elaborare se realizează, grație comisiei speciale a Uniunii, în mod organizat; ne referim mai ales la capacitatea unor maeștri ai muzicii noastre de a se apleca — spre folosul unor largi pături de iubitori ai muzicii — spre genurile simple pentru a înlesni familiarizarea tinerilor interpreți și ascultători cu muzica lor, lucru de care au avut grijă mai toți marii maeștri ai diferitelor epoci ale istoriei muzicii, precum și clasicii muzicii românești, fără a aluneca în banalitate, ci dimpotrivă demonstrînd că se poate scrie o muzică excelentă și în așa-numitele genuri minore, eliminînd *de plano* orice nuanță vetustă. Trebuie să recunoaștem însă că Uniunea compozitorilor n-a reușit pînă acum decît în mică măsură să finalizeze obiectivul unei largi stimulări pentru crearea de asemenea lucrări dorite de orchestrele din țară și de ansamblurile de amatori.

Preocupările în acest sens au sporit iar planurile de creație ale compozitorilor promit, în cele mai diferite genuri, noi și noi lucrări care să reflecte aspirațiile nobile ale poporului, lupta neabătută pentru făurirea socialismului, pentru împlinirea idealurilor culturii noastre umaniste.

Este important să subliniem că muzicii ușoare ca și muzicii corale le revine sarcina de a ridica necontenit nivelul calității privind mai ales selecția versurilor și concordanța vers-muzică sau altfel spus, unitatea mesaj poetic — configurație muzicală. Este în orice caz preferabil ca o muzică originală, expresivă, să poarte un titlu mai puțin pretențios decît ca o temă de rezonanță majoră abordată prin titlu să nu-și găsească justificarea datorită unor carențe calitative ale

Scanned with OKEN Scanner

muzicii ; examinarea acestui ultim aspect cere o exigență sporită neabătută din partea comisiilor Uniunii și a tuturor factorilor răspunzători de difuzarea muzicii.

Putem afirma deci că între problemele democratizării artei și libertatea de creație a artistului în societatea noastră există o legătură strînsă, un raport nou, o relație dialectică de apropiere și nu de antagonism, am zice de condiționare reciprocă, concretizată în preocuparea compozitorilor de a răspunde cu cinste sarcinii nobile de educare prin muzică a maselor largi de oameni ai muncii și în special a tineretului patriei noastre.

Avînd menirea specifică de a menține un contact permanent și direct cu publicul iubitor de muzică, instituțiile de spectacol și concert — cele de opere și teatre muzicale, 14 filarmonici și orchestre simfonice, 10 teatre și secții de estradă, ansamblurile artistice și formațiile corale profesioniste — din sistemul Consiliului Culturii și Educației Socialiste desfășoară an de an o activitate tot mai rodnică pe linia promovării și popularizării creației muzicale originale.

Pentru a oferi o imagine concretă a locului pe care muzica românească îl ocupă în viața de spectacol și concert, menționăm, de pildă, că în stagiunea 1977/78 au fost programate 1172 execuții cu lucrări românești (față de 1012 execuții în stagiunea 1976/77 și 953 execuții în stagiunea 1975/76), asigurîndu-se în medie prezența a cel puțin o lucrare originală ceea ce reprezintă, pe ansamblu, o proporție de mai mult decît 1/3 din totalul execuțiilor.

În domeniul operei, operetei și baletului — unde situația nu ne poate satisface în aceeași măsură — s-au consemnat, totuși, în stagiunea 1977/78, 75 titluri de spectacol în 110 montări (26 de titluri de operă în 42 montări, 24 de titluri de operetă în 37 montări și 25 de titluri de balet în 31 de montări) față de 63 titluri de spectacol în 95 montări în stagiunea precedentă.

O caracteristică, semnificativă pentru tema dezbaterii de față, o constituie faptul că, în ultimii ani, se constată o tot mai susținută angajare a compozitorilor noștri față de deziderateie majore, de comanda socială.

Astfel, centenarul independenței naționale a prilejuit după cum se știe, apariția a numeroase creații în toate genurile, multe dintre ele evidențiindu-se prin valoarea educativ-patriotică și prin calitățile lor artistice care au îndreptățit laurii primei ediții a Festivalului național „Cîntarea României". S-ar putea cita, spre exemplificare, lucrări cum sînt oratoriile *Soarele neatîrnării* de Gheorghe Dumitrescu, *Cîntarea strămunilor* de Remus Georgescu, simfoniile *Sarmizegetusa* de Wilhelm Berger, *Eminesciana* de Pascal Bentoiu, simfonia *Independența* de Adrian Rațiu, *1907* de Dumitru Bughici. Tot astfel sînt de relevat lucrările distinse în cadrul Concursului „Înfloresti pămînt al bucuriei" organizat de Radioteleviziune.

Scenele operelor și teatrelor muzicale au găzduit, la rîndul lor, un important număr de creații lirico-dramatice, de operetă și balet, începînd cu cele ale compozitorilor mai de mult consacrați (Al. Zirra, Ed. Caudella, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu etc.) și continuînd cu realizările de dată relativ recentă (Ciclul de opere istorice de Gh. Du-

Scanned with OKEN Scanner

mitrescu ; *Dragoste și jertfă*, *Bălcescu* de Cornel Trăilescu ; *Zamolxe* de Liviu Glodeanu ; *Interogatoriul din zori* și *Mariana Pineda* de Doru Popovici ; *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda ; *Stejarul din Borzești* și *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu ; *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu ; *Eternele iubiri* de George Grigoriu ; *Plăieșii lui Ștefan* de Florin Comișel etc., inspirate din trecutul de luptă al poporului și din istoria Partidului Comunist Român, precum și opere ca *Hamlet* de Pascal Bentoiu și *Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu, lucrări realizate pe teme ale literaturii universale.)

În aceeași ordine de idei, este semnificativ faptul că instituțiile de spectacol și concert au înscris în planurile de repertoriu pentru anii 1979—1980, multe alte creații, aflate în prezent pe masa de lucru a compozitorilor — care vor omagia marile evenimente social-patriotice, cum sînt : 120 ani de la Unirea Principatelor, 250 ani de la nașterea lui Horia, 50 ani de la luptele minerilor de la Lupeni, 2050 ani de la făurirea primului stat dac, centralizat și independent etc. (operele *Horia* de Anton Zeman ; *Piatra de hotar* de Remus Georgescu, *Buday Nagy Antal*, evocînd răscoala de la Bobîlna, de Iosif Hencz, *Noaptea cea mai lungă* de Doru Popovici, operetele *Violete de Parma — 1859* de Elly Roman ; *Din anii Unirii* de Teodor Bratu, lucrările simfonice *Alba Iulia* de Adrian Rațiu, *Mormîntul eroului necunoscut* de Zoltan Aladar, *Vlad Țepeș* de Tiberiu Olah, *Clopotele de la Alba Iulia* de Nicolae Beloiu, simfonia *1907* de Anatol Vieru și multe altele). Este de reținut, de altfel, că întregul plan de creație al Uniunii compozitorilor și Consiliului Culturii și Educației Socialiste evidențiază preocupări pentru apropierea tot mai strînsă a creației de imperativele politico-sociale, de cerințele vieții noastre artistice, fără însă a se neglija, cum este firesc pentru dezvoltarea armonioasă a culturii noastre muzicale, abordarea și a altor teme și genuri cum sînt creația camerală, vocală și instrumentală, piesele concertante, muzica simfonică etc.

În acest context, este necesar să arătăm că, deși rezultatele obținute pînă acum sînt pozitive, mai există încă unele neîmpliniri care trebuie să se afle în centrul atenției noastre. Pe de o parte, creația în genul operei, baletului și operetei se impune a fi în mai mare măsură susținută și îmbogățită, mai ales sub aspectul calitativ, dar și numeric. Ne preocupă foarte serios faptul că de cîțiva ani nu a mai apărut nici un balet nou (conceput ca atare), ultimele fiind *Primăvara* de Cornel Trăilescu și *Văpaia* de Mircea Chiriac, montate în premieră în 1973—1974. Pentru ca muzica românească să-și confirme caracterul de masă și să-și împlinească menirea, se impune din partea tuturor factorilor de difuzare o grijă sporită pentru modul în care este prezentată publicului larg. (Este vorba de interpretări de ținută artistică superioară, de regii și scenografii sugestive, moderne, în sensul bun al cuvîntului, astfel încît spectacolele și concertele să fie într-adevăr atractive.) Revitalizarea studiourilor de operă și balet, de exemplu, concepute ca veritabile ateliere de creație, de experimentare și validare a noului — ar fi de un bun augur, atît pentru interpreți și compozitori — libretiști, regizori etc. cît și pentru publicul care s-ar putea familiariza mai ușor pe această cale cu modalitățile noi de expresie muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

Formele în care instituțiile artistice prezintă în fața publicului creația românească sînt din ce în ce mai diverse. În afară de spectacolele și concertele susținute în mod curent, au fost și sînt organizate recitaluri, audiții comentate, discuții cu auditorii, concerte populare, concerte-lecție, conferințe, manifestări artistice în incintele marilor întreprinderi industriale, în centre muncitorești sau în mediul rural, urmărindu-se prin aceasta lărgirea continuă a ariei de cuprindere a publicului. Însuși planul anual de repertoriu este supus, de fiecare instituție, unei discuții prealabile cu exponenți ai maselor populare, ai organizațiilor obștești, ai U.T.C.-ului, sindicatelor etc.

Instituțiile de spectacol și concert au nevoie an de an de creații dintre cele mai diverse ca stil și modalități de expresie, ca grad de accesibilitate, avînd în vedere existența diferitelor categorii de spectatori și, în egală măsură, interesul major ca muzica românească să se dezvolte plenar, în speciile și subspeciile sale, de la cîntecul de masă pînă la muzica de cameră.

A devenit limpede faptul că în acțiunea de propagare a valorilor muzicale, criticii muzicale și muzicologiei le revine un rol foarte important, articolele și volumele fiind menite să canalizeze și să îndrume gustul amatorilor spre autenticele valori. În acest fel, triunghiului creator-interpret-public trebuie să i se adauge o componentă nouă: activitatea muzicologică, ce îmbracă forme variate începînd cu cronica și terminînd cu studiul analitic sau cel de popularizare. Muzicologul îndeplinește funcții multiple, fiind ghidul celui ce ia contact cu capodoperele muzicii, indiferent de genul preferat. Muzicologul nu operează doar cu elementele alfabetului; el face aprecieri, emite judecăți de valoare atît despre creație cît și despre interpretare stabilind raporturi, comparații, pentru o jalonare cît mai obiectivă și eficace, realizînd o anume instruire estetică ce presupune finalmente o scară valorică. Mijloacele muzicologice pentru atragerea maselor largi spre fenomenul muzical nu sînt întotdeauna folosite cu randament maxim. Dacă se poate remarca o creștere calitativă a criticii muzicale, nu în egală măsură se poate releva caracterul permanent, promptitudinea în sesizarea evenimentului și îndeosebi acoperirea tuturor genurilor muzicale.

Pe plan editorial, muzicologilor le revine datoria de a se apleca cu mai multă receptivitate asupra cerințelor formării publicului, elaborînd cît mai multe, mai diverse și mai bune cărți de popularizare. Sînt necesare lucrări care să trateze despre elementele constitutive ale muzicii, despre marile sale epoci și personalități, monografii de compozitori și interpreți, lucrări despre formații profesioniste și amatoare, despre direcțiile artei contemporane și despre stiluri, inclusiv despre cele care aparțin muzicii „de consum".

Este îmbucurător faptul că radio-ul și televiziunea acordă o atenție însemnată educației muzicale inițiind emisiuni ce prezintă evenimentele muzicale ale săptămînii din Capitală și uneori din alte orașe.

Multiple sînt formele insuficient sau deloc folosite pentru atragerea unui număr cît mai mare de auditori spre muzică. Dintre acestea menționăm conferințele, expunerile însoțite de exemplificări,

Scanned with OKEN Scanner

audițiile comentate care și-au dovedit de mult utilitatea. Trebuie să recunoaștem că am putea aduce o contribuție mai organizată pentru a îndruma un număr mai larg de tineri spre concertele simfonice, camerale și corale. Trebuie să ținem seama și de mutația care se realizează sub ochii noștri în privința legăturii maselor cu muzica.

Considerînd că toți factorii creației și vieții muzicale sînt implicați în demersul continuu pentru aprofundarea bazei de masă a culturii noastre muzicale, obiectiv înscris în documentele Partidului, ne exprimăm convingerea că ideile exprimate mai sus vor constitui un punct de plecare pentru dezbateri lărgite și pentru acțiuni concrete, în măsură să contribuie la ridicarea vieții spirituale a contemporanilor, la îmbogățirea patrimoniului culturii naționale cu noi valori.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
IAȘI
„GH. ASACHI"

OVIDIU VARGA

Muzica — artă, știință, limbaj

VII - 420

Scanned with OKEN Scanner

Din unghiul de vedere al specificității ei, muzica, poate mai mult decît toate celelalte arte, a intrat în sfera preocupărilor teoreticienilor tuturor timpurilor, din antichitate pînă în zilele noastre, fie ei filosofi, oameni de știință, esteticieni, matematicieni, lingviști.

Aceștia au abordat și au investigat fenomenul muzical, fie ca artă, fie ca știință, fie ca limbaj, unii dintre ei încercînd chiar să le grupeze în clase de arte, după anumite criterii comune sau distincte.

Dificultățile de apropiere sau de diferențiere a artelor și în special a muzicii în clase specifice nu au întîrziat să se manifeste chiar de la începuturile acestor încercări de clasificare.

Pentru că, interferențe între specificitatea artelor, științelor și limbajelor au existat chiar de la începuturile genuine și sincretice ale acestora. Tocmai de aceea, considerăm că nu este lipsită de interes, o privire critică retrospectivă asupra celor mai semnificative încercări de clasificare a artelor, cu scopul de a urmări locul muzicii ca artă, știință și limbaj în cadrul acestor clasificări.

În antichitate, după încercarea lui Aristotel de a deosebi artele în trei feluri de *„mimesis"* : „fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri deosebite, fie că imită în mod diferit și nu în același fel" ,[1] grecii au clasificat artele [2], personificîndu-le în nouă muze, grupate în trei triade : prima triadă, cea *a rațiunii,* cuprindea : muza Istoriei, Clio, muza Retoricii, Polymnia și muza Astronomiei, Urania.

Triada a doua, cea a *ritmului vorbit,* cuprindea : muza Comediei, Thalia, muza Poeziei epice, Calliope și muza Poeziei lirico-erotice, Erato.

Cea de a treia triadă, cea a *ritmului propriu-zis,* cuprindea : muza Tragediei, Melpomene, muza Dansului, Terpsihore și muza Muzicii Euterpe.

Din această clasificare, constatăm preponderența și deci importanța artelor ritmului în antichitatea greacă, precum și faptul că Istoria, Retorica și Astronomia, constituind prima triadă, sînt considerate ca arte ale rațiunii. Tragedia nu se află în triada a doua, cea a ritmului vorbit, alături de Comedie și Poezie, ci în triada a treia, cea a ritmului propriu-zis, alături de Dans și Muzică, arte cu care tragedia în antichitate exista în relații sincretice.

---

[1] Aristotel, *Poetica,* Ed. științifică, București, 1957, p. 11.

[2] D'Indy, Vincent, *Cours de Composition musicale,* Durand Editeurs, Paris, 1912, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

În clasificările medievale[3], așa numitele de către Seneca *artes liberales* de fapt științe, se înmulțesc, doar muzica rămîne în continuare o artă a ritmului, deși clasificată de către neoplatonicianul Marcianus Capella în lucrarea sa „Satiricon" alături de Aritmetică, Geometrie și Astrologie, ca *arte ale rațiunii pure*, constituind cu Muzica clasa *Quadrivium*. Celelalte trei „arte" denumite *arte ale rațiunii în limbaj*, sînt: Gramatica, Retorica și Dialectica, constituind clasa *trivium*.

După cum se poate observa, în clasificările medievale, sînt eliminate din considerente dogmatice toate artele ritmului, Comedia, Poezia și Dansul, cu o singură excepție, Muzica, singură este admisă alături de Astrologie, Geometrie, Aritmetică, Dialectică, Retorică și Gramatică, ca arte ale rațiunii pure, sau ale rațiunii în limbaj, de fapt științe, cum este considerată și muzica. Din aceleași considerente discriminatorii sînt absente: arhitectura, pictura, și sculptura practicate în antichitate îndeosebi de sclavi.

În secolul XVIII Lessing[4] clasifica artele denumite deja „arte frumoase" în două clase: *arte succesive sau temporale* — poezia și muzica și *arte simultane sau spațiale*: pictura, sculptura, arhitectura; iar Kant[5] împarte artele frumoase (deosebite de cele agreabile) în trei clase: *arte ale cuvîntului* — poezia și elocința; *arte ale gestului spațial* sau figurative — sculptura, arhitectura, desenul, decorația și *arte ale modulației* sau jocului senzațiilor — muzica și pictura.

Constatăm că în clasificarea lui Lessing lipsesc dansul și teatrul (comedia și tragedia) iar în cea kantiană lipsește de asemenea dansul. Teatrul în clasificarea lui Kant, subînțeles în sfera elocinței, este considerat o artă numai a cuvîntului, deși în realitate teatrul este o artă și a gestului asemenea elocinței.

În comparație cu clasificările din antichitate și evul mediu, clasificările lui Lessing și Kant îndepărtează toate așa zisele arte ale rațiunii ca fiind științe, căutînd a cuprinde doar artele propriu-zise, denumite din sec. XVII, *arte frumoase*.

Clasificarea lui Lessing, deși incompletă, ni se pare deosebit de valoroasă prin faptul că sesizează specificitatea artelor, grupînd muzica alături de poezie în arte succesive sau temporale și pictura, sculptura și arhitectura în arte simultane sau spațiale.

Clasificarea triadică a lui Hegel[6], istoristă și ierarhizantă, reține doar cinci arte predominant corespunzătoare celor trei forme istorice ale acestora: forma *simbolică* — arhitectura; forma *clasică* — sculptura, forma *romantică* — pictura, muzica și poezia. Sînt absente: teatrul și dansul. În sec. XIX Nietzsche consideră artele plasice și epopeea, ca *apollinice*, iar muzica și tragedia, ca *dionysiace*. (*Die Geburt der Tragödie*, 1872.)

---

[3] Ibidem, p. 19.

[4] *Lessings Sämtliche Werke*. Verlag von Th. Knaur Nachf, Berlin-Leipzig, Band II, p. 203 (Laokoon) (f.a.).

[5] Kant, Imanuel, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, Ed. Reclam, p. 190, apud Vianu, Tudor. *Estetica*, București, Fund. p. lit. și artă, 1939, p. 188.

[6] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, Ed. Academiei, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul secolului XX, muzicologul francez Jules Combarieu [7], inspirîndu-se oarecum din clasificarea lui Lessing, clasifică artele în două triade : *arte ale spațiului* (sau ale frumusețiii statice, imobile) în care include : arhitectura, pictura și sculptura, și *arte ale timpului* (sau ale frumusețiii în mișcare) în care include muzica, poezia și dansul.

Clasificarea muzicologului francez se apropie și mai mult de specificitatea artelor (cu toate că teatrul lipsește) dovedindu-se a fi mai atotcuprinzătoare și esențială. Cu singura obiecție (pe lîngă cea semnalată mai sus, absența teatrului) : dansul nu este numai o artă temporală ci și spațială, asemenea teatrului. Situarea muzicii în rîndul artelor temporale alături de poezie și dans, arte ale sincretismului ancestral, mi se pare deosebit de justificată din punct de vedere științific muzical.

În strădania de a cuprinde toate artele din a doua jumătate a secolului nostru, subsemnatul am alcătuit următoarea clasificare a acestora :

— *arte ale limbajului vizual :* arhitectura, sculptura, pictura.
— *arte ale limbajului auditiv sau nonvizual :* muzica, poezia, teatrul radiofonic și opera radiofonică, electrofonia.
— *arte ale limbajului vizual-auditiv :* dansul, teatrul vorbit și teatrul muzical, filmul cinematografic, telefilmul.
— *arte ale limbajului plurisenzorial :* spectacolul total, multimedial.

Desigur că și această clasificare suferă de unilateralitate, deși mai atotcuprinzătoare, prin faptul că limitează criteriul clasificării numai la latura senzorială a artelor și nu la esența lor.

Urmărind evoluția clasificării artelor, din antichitate pînă în prima jumătate a secolului nostru și locul muzicii în această evoluție, constatăm că muzica a fost alăturată cînd dansului și tragediei, ca artă a ritmului, cînd aritmeticii, geometriei și astrologiei, ca știință a ritmului și rațiunii pure, cînd poeziei ca artă succesivă, cînd picturii, ca artă a modulației, cînd picturii și poeziei, ca artă romantică, cînd poeziei și dansului ca artă a frumusețiii în mișcare, cînd poeziei ca artă a limbajului auditiv sau nonvizual, cînd tragediei, ca artă dionysiacă.

În evoluția muzicii, în procesul de sincretizare sau desincretizare, de autonomizare sau de eteronomizare a artei sunetelor față de celelalte arte, de unele științe și limbaje, asistăm în a doua jumătate a secolului nostru, pe de o parte, la investigații fizico-matematice susținute cu ajutorul aparatelor electro-acustice în domeniul pur al sunetului (fie muzical, fie nemuzical), prin umplerea sau superorganizarea cibernetică a timpului sonor, pe de altă parte, la un fel de „mixtum compositum" de felul acelei opere-totale prezentată în primă audiție mondială acum cîțiva ani, la care am asistat, intitulată „Labirint" (nu e vorba de „Labirintul" lui Alain Robbe Grillet) în care, soliști vocali și instrumentali, coruri și orchestre situate în rîndurile publicului, actori, dansatori, acrobați de circ, scene ultraerotice proiectate pe pa-

[7] Combarieu, Julés, *Histoire de la musique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1930, p. V.

tru ecrane, acțiunea naturalist-expresionist-absurdă desfășurîndu-se simultan pe mai multe scene instalate în arena circului de iarnă de la Amsterdam, cu o instalație stereofonică de muzică electronică, cu un meci de box desfășurîndu-se între instrumentiști, și cîte și mai cîte asemenea extravaganțe extramuzicale (compozitor, olandezul Peter Schat, dirijor Bruno Maderna).

În lumina unor asemenea interferențe estetice și extraestetice între muzică, arte, științe, limbaj ni se pare firească întrebarea : oare muzica în a doua jumătate a secolului nostru, a devenit incapabilă de a se manifesta în toată specificitatea ei națională și umană, ca artă a gîndirii și comunicării coherente prin sunete asemenea limbajului vorbit, dar cu alte mijloace sonore, ca artă a organizării relațiilor dintre sunete, ca artă a unor limbaje sonore specifice constituite de-a lungul mileniilor în scopul de a se comunica ceva în sînul unor colectivități umane distincte în planul spiritualității și al limbajelor ?

Înainte de a încerca un răspuns acestor întrebări, să spicuim cîteva idei din gîndirea estetică și științifică contemporană referitoare la artă, știință și limbaj.

Este interesant de observat că teoreticienii contemporani, în majoritatea lor, nu se mai preocupă de a grupa artele în clase de arte, pe criterii comune sau distincte, ci mai curînd de a defini Arta, Știința și Limbajul ca manifestări distincte, interferente sau comune ale spiritului uman.

În acest sens Croce [8] în intenția unilaterală de a defini arta ca *„intuiție lirică* sau *intuiție pură"* formulează opt negații prin care o deosebește de toate celelalte forme ale producției spirituale.

Dimpotrivă Lukács [9], într-o viziune materialistă istorică consideră drept o „prejudecată modernă a crede că se poate descoperi în artă (și în știință) o opoziție între desăvîrșirea imanent-artistică (și științifică) și funcția socială".

Marcuse [10] și Adorno [11], cei doi reprezentanți de seamă ai „școlii de la Frankfurt" sub influența lui Marx, aduc o critică ascuțită *„industriei culturale"* care acționează nociv asupra Artei în societatea capitalistă contemporană.

Afirmînd și demonstrînd relația de interdependență între autonomia și eteronomia artei, Adorno (discipol al lui Alban Berg) acordă o atenție specială muzicii în numeroasele sale lucrări de sociologia artei și de estetică muzicală, ca apologet și analist critic al avangardei muzicii contemporane.

Una dintre cele mai interesante direcții ale gîndirii teoretice contemporane cu aplicații și implicații simultane în artă, știință și limbaj este teoria informației, respectiv *estetica informațională* [12], denumire formulată de esteticianul vest german Max Bense, în 1957. Printre

---

[8] Croce, Benedetto, *Estetica in nuce*, București, Ed. științifică 1971, p. 194—197.
[9] Lukács, Georg, *Estetica*, vol. II, București, Ed. Meridiane, 1974, p. 594.
[10] Tertulian, N. *Experiență, artă, gîndire*. București, Ed. Cartea Românească, 1977, p. 109.
[11] Ibidem, p. 87.
[12] Maşek, Victor Ernest, *Artă și matematică*, București, Editura politică, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

precursorii esteticii informaționale, alături de germanul S. T. Fechner, de americanul S. D. Birkhoff, se cuvine a semnala prezența a doi cercetători de origine română : matematicianul și poetul Pius Servien (Șerban Coculescu) și Matila Ghyka.

În demersul estetic informațional, matematic, care consideră arta ca un mesaj constituit dintr-un sistem de semne cu o încărcătură de informații estetice, deci ca un fapt de comunicare, măsurabil, materializabil, își dau mîna arta, matematica, fizica, tehnica computerelor psiho și socio-lingvistica. În cercetările estetice informaționale, muzica, desigur, arta cea mai matematizabilă, s-a aflat în centrul preocupărilor lui Pius Servien și ale francezului A. A. Moles. La noi, contribuții în acest domeniu au adus Solomon Marcus, Aurel Stroe, V. E. Maşek, Dinu Ciocan, Ștefan Niculescu, Nicolae Brînduș.

Cu toate limitele și contradicțiile esteticii informaționale, și mai ales a abuzului de terminologie inedită, nu întotdeauna necesară, mi se pare că semiotica, *teoria semnelor*, ca parte integrantă a esteticii informaționale cu cele trei funcții ale semnului formulate de către Ch. Morris [13] : *funcția sintactică, funcția semantică* și *funcția pragmatică* constituie o bază științifică înrudită cu *„gramatica generativă"* formulată de Noam Chomsky [14], în lumina cărora ne propunem să urmărim apariția și diversificarea limbajelor sonore umane, vorbite și cîntate, de la origini pînă astăzi, ca limbaje naturale și formalizate.

Cercetări recente [15] conchid existența pe planeta noastră a patru mari sisteme sonore de comunicare muzicală între oameni : *sistemul modal* reunind lumea indo-iraniană, bizantină, arabă și în trecut, o mare parte din lumea europeană ; sistemul denumit astăzi al *pentatoniei pythagoriciene* și al gamei prin tonuri, reunind lumea Chinei, Japoniei, Coreei, Vietnamului, Tibetului precum și cea mai mare parte a Asiei centrale ; *sistemul ritmic* al Africii și *sistemul polifoniei primitive* din Java, Cambodgia, Laos, Bali, Thailanda și unele insule indoneziene.

În cele ce urmează nu ne propunem a răspunde la o întrebare atît de dificilă : care au fost factorii ce au determinat în stadii multimilenare de existență și supraviețuire a speciei umane diversificarea din strigătul ancestral, a acestor patru mari sisteme sonore de comunicare între oameni, în cadrul cărora s-a diversificat apoi un infinit de mare număr de limbaje sonore, vorbite și cîntate, cîte au existat și cîte mai există pe planeta noastră.

Încercăm doar să atragem atenția asupra unor aspecte, care ni se par esențiale în explicarea procesului genetic și evolutiv al limbajelor vocale (vorbite și cîntate) ca factor catalizator în procesul etnogenetic și evolutiv al colectivităților umane.

Folosesc termenul de *limbaj vocal* pentru a înțelege totalitatea *semnelor sonore* pe care le produc *cu vocea* (glasul), indivizii aparți-

---

[13] Ibidem, p. 79.

[14] Chomsky, Noam, *Le langage et la pensée*, Paris, Petite bibliothèque, Payot, 1970.

[15] Daniélou, Alain, *Etablissement de la distinction entre les grandes familles de la musique*, Teheran, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

nînd unei colectivităţi etnice, în scopul de a comunica o cantitate de informaţii unii altora şi de a le înţelege.

În lucrarea „Histoire psychologique de l'art muzical" [16] Lucien Bourguès şi Alexandre Dénéreaz desluşesc la originea limbajului muzical trei ipostaze ale strigătului ancestral : strigătul reflex ; strigătul articulat şi strigătul expresiv, ipostaze de comunicare informaţionale necesare relaţiilor omului preistoric, în muncă, în luptă, în viaţa colectivităţilor primitive.

Observăm însă că cele trei ipostaze informaţionale ale strigătului ancestral înseamnă o manifestare primară nu numai a *cîntului* omenesc ci şi a *cuvîntului* omenesc. Strigătul ancestral, reflex, articulat şi expresiv, reprezintă deci, manifestarea primară a *limbajului vocal* omenesc, deci *simultan* şi a *limbajului muzical*, precum şi a *limbajului vorbit*, ca *semnale* şi apoi ca *semne* sonore.

Îndrăznim să formulăm o ipoteză :

Limbajele vocale ale oamenilor de pe planetă s-au născut, s-au format şi au evoluat milenii şi milenii, în simultaneitatea osmotică a coexistenţei cuvînt-cînt, dintr-o necesitate mai întîi biologică apoi psihică a colectivităţilor umane, de a comunica, de a se înţelege, de a se unifica, de a acţiona în comun, în scopul supravieţuirii ca individ şi ca grup.

În sprijinul acestei ipoteze vom aduce doar cîteva argumente pe care ni le oferă istoria umanităţii, a popoarelor, istoria civilizaţiilor, istoria limbajelor.

În cele patru milioane de ani de cînd se presupune că există omul pe pămînt, el a parcurs stadii multimilenare, în condiţiile luptei pentru supravieţuire, cu un mediu potrivnic, violent şi neînţeles, constituindu-şi o seamă întreagă de ritualuri, incantaţii, ceremonii etc. legate de toate aspectele şi momentele vieţii sale, ca individ şi colectivitate ; toate acestea se manifestau într-o permanentă *psalmodiere* sau *intonare* a unor *formule vocale* şi gestice, a unor *semne sonore* şi vizuale, purtătoare de informaţii.

Oralitatea multimilenară a comunicării prin semne sonore vocale dintre oameni a impus *repetarea* multimilenară a *semnelor* vocale (cuvînt-cînt) purtătoare ale unor *semnificaţii* acceptate de către întreaga colectivitate, în scopul intuitiv al *memorării* acestora şi a *funcţionalizării* lor în împrejurări similare.

Procesul de cristalizare şi diversificare a limbajelor vocale ale diverselor colectivităţi umane a fost un proces multimilenar, unic dar bivalent de îmbogăţire şi cizelare simultană a semnelor şi formulelor vocale, cuvînt-cînt, mereu mai distincte, cu semnificaţii mereu mai clare, care au dus în cele din urmă la constituirea unor *limbaje vocale* mereu mai specifice diferitelor colectivităţi umane, care trăiau în condiţii specifice de muncă, luptă, climă, floră, faună.

Din cei 40 000 de ani de cînd se presupune [17], după vestigii că omul a „descoperit" muzica (după părerea noastră, omul a descoperit

---

[16] Bourguès, Lucien şi Dénéreaz, Alexandre, *La musique et la vie intérieure*. Histoire psychologique de l'art musical. Lausanne. Georges Bridel et Co. Editeurs, 1921.
[17] Chailley, Jacques, *40 000 de ani de muzică*. Bucureşti, Edit. muzicală, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

muzica înaintea cuvîntului, în momentul cînd s-a descoperit pe sine) cel puţin 39 000 de ani, muzica omenirii atît cea naturală, mai tîrziu folclorică, cît şi cea de cult, mai tîrziu din biserică, precum şi cea profesională, mai tîrziu zisă cultă, din afara bisericii, dar care s-a născut din primele două, a fost *o muzică eminamente vocală şi unisonică,* adică o vorbire cîntată, acompaniată uneori de instrumente, cu excepţia semnalelor sonore pentru vînătoare, luptă, muncă sau ceremonii, care au fost adesea exclusiv instrumentale.

Procesul de autonomizare al limbilor vorbite faţă de limba muzicală, cu care s-a născut şi au convieţuit multe milenii, s-a desăvîrşit, credem, în secolele ultime ale erei trecute.

După cum se ştie, autonomizarea muzicii instrumentale, adică a muzicii fără cuvînt, s-a produs abia acum cinci sute de ani şi doar în Europa, prin transcripţiile pentru instrumente a muzicii vocale.

Dar pînă să-şi cucerească autonomia, limbajul vocal uman, ca o consecinţă şi o cauză a diversificării speciei umane în triburi, popoare, naţiuni, s-a cristalizat mai întîi în mari familii de limbaje vocale zonale, care la rîndul lor s-au diversificat într-o infinită varietate de limbaje naţionale şi dialectale, bazate pe *coduri specifice* fiecărui popor, fiecărei naţiuni, aşa cum se cunosc ele şi în folclorul popoarelor, în folclorul naţiunilor.

De aceea folclorul, ca limbaj vocal şi instrumental specific, reprezintă expresia cea mai fidelă şi cea mai profundă a modului de a gîndi, de a simţi, de a acţiona a fiecărui popor, a fiecărei naţiuni, expresia cea mai specifică a spiritualităţii acestora. Pentru că el este oglinda cea mai autentică a biografiei unui popor, a unei naţiuni.

În acest sens constata Enescu cu profunzime: „Muzica este *un grai* (s.n.) în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor" (din discursul de recepţie la Academia Română, 1933).

De aici şi unitatea organică indestructibilă dintre structura şi sensurile limbii vorbite şi structura şi sensurile limbii muzicale ale fiecărui popor, ale fiecărei naţiuni.

Eliberat de *explicitatea cuvîntului* cu care a convieţuit milenii şi milenii, limbajul muzical autonom, fie el folcloric sau elaborat, devine un limbaj *sui generis,* neconceptual, specificitatea lui în ordinea formală fiind *codul naţional* de organizare a relaţiilor dintre sunete, în planul duratelor şi înălţimilor, iar în ordinea conţinutului, *semnificaţiile implicite,* naţionale şi umane. De unde şi caracterul lui intraductibil.

Geneza, cristalizarea şi evoluţia limbajelor naţionale şi a colectivităţilor care le-au zămislit reprezintă un proces unic, îndelung dar continuu, de condiţionare reciprocă, atît în planul specificităţii limbajelor, cît şi în planul specificităţii modului de a gîndi, simţi, acţiona al fiecărei colectivităţi naţionale în parte. Căci limba naţională, vocală şi nevocală, a însemnat în toate timpurile cel mai important factor catalizator de unitate, permanenţă şi continuitate, care a asigurat supravieţuirea colectivităţilor umane, de la trib la naţiune.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea un popor care nu mai vorbește limba națională (chiar nescrisă) dispare ca popor sau devine alt popor.

Istoria popoarelor ne oferă exemple.

Tot așa, o limbă națională (chiar scrisă și tipărită) care nu mai este vorbită de nici un popor, dispare ca limbă vie, devine o limbă moartă sau se transformă în altă limbă.

Istoria limbajelor ne oferă asemenea exemple.

Pentru că numai *oralitatea* asigură perenitatea limbajelor naționale vorbite și cîntate, vocale sau instrumentale, folclorice sau profesionale, scrise sau nescrise. Și desigur, odată cu această oralitate a limbajelor naționale vorbite și muzicale, se asigură și perenitatea națiunilor care le-au zămislit, zămislindu-se. Specialiștii au stabilit că pe planeta noastră se vorbesc (și desigur se cîntă) peste 2500 de limbi diferite. Dintre acestea doar aproximativ 250 au scriere proprie.

Așadar, dacă opțiunea pentru un anumit mesaj este o opțiune etică, opțiunea pentru un anumit limbaj este nu numai o opțiune estetică, ci în aceeași măsură o opțiune etică. Pentru că un artist poate crea în limba lui, adică a colectivității din care face parte, sau în limba altei colectivități străine, sau, ceea ce e și mai rău, într-o limbă supranațională, esperanto.

Dar o asemenea limbă supranațională, vorbită sau muzicală, nu poate să supraviețuiască. (Vezi dodecafonismul și limba esperanto). Pentru că o limbă vorbită sau muzicală supranațională n-a existat și nu va exista niciodată. Nici în comunism.

Aparenta universalitate a limbajelor muzicale constă în naționalitatea lor specifică, neconceptuală.

În lumina acestor idei am considerat și considerăm patrimoniul muzicii universale, ca un patrimoniu multinațional, nu supranațional.

Socialismul a descătușat personalitatea unor națiuni europene și extraeuropene. Cultura muzicală a națiunilor socialiste nu este nediferențiată, ci dimpotrivă. Personalitatea națională se manifestă cu pregnanță prin particularitățile spirituale și de limbaj ale fiecărei națiuni. În acest sens, cultura muzicală românească, specifică și ca mesaj și limbaj, face parte integrantă din patrimoniul muzicii europene și universale.

Unitatea de limbă a constituit în toate epocile un factor primordial al unității naționale a poporului român.

Și în socialism, unitatea de limbă continuă să acționeze cu forță în direcția unității naționale, consolidînd unitatea idealului social, al idealului etic și estetic al întregii națiuni socialiste. Aceeași funcție catalizatoare a îndeplinit-o de-a lungul veacurilor și unitatea de limbă muzicală.

Folclorul nostru muzical, prin unitatea sa în diversitate, ne stă mărturie. De asemenea muzica noastră psaltică și cea profesională de mai tîrziu. Căci unitatea și originalitatea națională a muzicii românești s-au constituit în milenii de acumulare, de cizelare și memorare a zestrei de idei, de trăiri, de năzuințe, de lupte individuale și colective, naționale, sociale, etice, estetice — decantate și păstrate în diversita-

Scanned with OKEN Scanner

tea și frumusețea nestematelor folclorului, ale muzicii psaltice, ale cîntecului patriotic și revoluționar, precum și în creațiile muzicale ale compozitorilor noștri de frunte, din trecut și de astăzi.

Această unitate și originalitate națională a muzicii românești, în planul mesajului și al limbajului, se cuvin a fi cultivate în continuare și astăzi, în contemporaneitatea socialistă, printr-o infinită diversitate de genuri, forme și stiluri.

La o asemenea diversitate de genuri, forme și stiluri, *care să consolideze unitatea și originalitatea națională a muzicii românești contemporane,* în planul mesajului și al limbajului, se referă partidul, în tezele sale programatice, care de la înființarea sa, a militat pentru o artă care să fie suflet din sufletul poporului, să redea și greul și bucuria și visurile spre viitor ale oamenilor de pe aceste meleaguri, o artă izvorîtă din realitățile națiunii noastre, profund umanistă.

Muzica românească, folclorică și profesională, s-a născut din suferințele și bucuriile oamenilor de omenie ai acestor plaiuri, din aspirațiile, luptele și împlinirile lor individuale și colective, din dragostea pentru bine și frumos.

Vocația muzicală și creativitatea etică și estetică sînt trăsături definitorii ale spiritualității românești.

Începînd cu mitul tracului Orfeu, pînă la noblețea, demnitatea și frumusețea morală și artistică a „Mioriței" de Paul Constantinescu, a „Preludiului la unison" de George Enescu, a oratoriului „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu și a atîtor alte creații folclorice și profesionale, muzica românească a fost, este și va fi o muzică umană, care a cîntat și va cînta dragostea de om și de priveliștea minunată a plaiurilor mioritice, dragostea și dorul de femeie, de copil și de „acasă", dragostea de viață, de muncă, de libertate și de dreptate, care a glorificat și va glorifica bărbăția, curajul, eroismul, demnitatea și mîndria socialismului și comunismului românesc.

O muzică de o infinită diversitate de semnificații majore, patriotice și umaniste, de o infinită diversitate de genuri, forme și stiluri „spuse" într-o limbă muzicală românească, modernă, chiar de avangardă, chiar permutațională, dar românească și umanistă, care să posede valențe energetice (chiar terapeutice) ale epodei tracice, pe care Platon a învățat-o de la un discipol al lui Zamolxis [18], epodă care poseda, se zice, forța de a-i face pe oameni nemuritori.

Cu alte cuvinte, o muzică românească contemporană (poate uneori în modul frigian, singurul mod trac admis de Platon în Republica sa ideală) [19] originală în frumusețea ei viguroasă, profundă în semnificațiile ei majore, clară în modernitatea ei socialistă, care prin valențele ei etice și estetice, proprii muzicii românești din totdeauna, să-i facă pe oamenii de omenie de la noi (deci și pe compozitori) nemuritori, prin faptele și creațiile lor prezente și viitoare.

---

[18] Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești* I, București, Edit. muzicală, 1973, p. 16.

[19] * * * *La musique des origines à nos jours*, Paris, Librairie Larousse, 1946, p. 490.

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Simfoniile lui Wilhelm G. Berger — Consideraţii stilistice

Scanned with OKEN Scanner

Motto :

„Prin impreciziunea limbajului ei, prin ineîabilul expresiunilor ei, ea (muzica, n.n.) dă cîmp liber tuturor sensibilităţilor de a o interpreta în fel şi chip în orice caz, într-un mod excesiv de personal."

G. Enescu [1]

Există în muzica românească de astăzi compozitori în palmaresul cărora figurează partituri care adeseori scapă observaţiei. Furaţi de evenimentele cotidiene nu realizăm că în jurul nostru creatori de valoare desfăşoară o activitate laborioasă consemnată în impresionante numere de opus. Ne-am obişnuit atît de mult cu evenimentele muzicale, încît am devenit imuni la prime audiţii, la noutatea limbajului pe care acestea îl afişează cu generozitate. În consecinţă, nu ne mai impresionează ineditul expresiei. O anumită suprasaturare şi, de ce nu, blazare, şi-a făcut loc printre auditori şi să recunoaştem, printre muzicieni, iar excepţiile care se mai ivesc, cu greu izbutesc să infirme regula surprinsă. În acest context de rutină, audiţii ce ar trebui să fie memorabile se preling aproape neobservate, nereuşind să proiecteze dimensiunile creatorului care le-a zămislit.

Cum muzica românească dispune de o întreagă pleiadă de compozitori, unul mai înzestrat decît celălalt, vom înţelege de ce imaginea descrisă mai sus capătă contururi dramatice, accentuînd crudul adevăr că nu ne cunoaştem valorile creatoare. Cei care pretind contrariul, probabil, se autoamăgesc sau, într-un caz fericit, denotă o supraestimare a propriei lor capacităţi de recepţie artistice ce, finalmente, arareori se ridică deasupra unei informaţii superficiale.

Şi Wilhelm Berger (n. 1929) este unul dintre compozitorii pe lîngă care se trece cu uşurinţă, deşi i se recunoaşte natura prolifică [2]. Muzician rafinat, posesor al unei vaste culturi, a compus partituri în genul muzicii camerale şi simfonice, adjudecîndu-şi trei premii interna-

---

[1] Grindea, Miron. *Un ceas cu George Enescu.* În: „Dimineaţa", Bucureşti, nr. 10713, 1936, 19 octombrie.

[2] Studiul a fost elaborat după ce W. G. Berger terminase *Simfonia* X. Ulterior, compozitorul a mai compus două simfonii; ultima dintre ele nu a fost încă prezentată în public. Despre *Simfonia XI*, autorul acestui studiu a publicat, în revista „Muzica" nr. 6, 1977 (p. 8—12), *„Sarmizegetusa" în constelaţia simfoniilor lui Wilhelm Berger.*

Scanned with OKEN Scanner

ționale de compoziție [3], de bună seamă singurele la care a participat. Preocupările componistice sînt dublate de insistente preocupări muzicologice concretizate în mai multe volume impozante despre muzica simfonică și de cameră în care deslușește cu luciditate sensurile traiectului istoric al genurilor și personalităților. W. Berger este totodată și autorul sistemului teoretic *„Moduri și proporții"* care îi permite înscrierea creației pe o traiectorie originală și lărgirea cadrului structural într-o epocă de adînci cataclisme pe planul gîndirii și practicii creatoare. De altfel, nu este un secret că în zilele noastre orice autor care se respectă ține să se afirme și pe plan teoretic, erijîndu-se, cel puțin, în propriul tălmăcitor prin intermediul cuvintelor al complexului sistem și aparat sonor pe care-l manevrează. Dacă în vremurile de demult compozitorii erau virtuozi instrumentiști, acum cochetează cu sferele ideatice. Mutația produsă se soldează cu o relativă îndepărtare a creatorilor de practica muzicală, ceea ce produce inevitabile repercusiuni în propriile partituri unde se accentuează înclinațiile spre scientizare și abstractizare. În multe cazuri, factorul rațional detronează componentul emoțional.

Deși emite teorii și elaborează cărți substanțiale, nu există pericolul ca harul componistic al lui Berger să fie estompat sau măcar umbrit de cel muzicologic. Explicația plauzibilă pare să fie aceea că W. Berger a fost un eminent instrumentist, funcționînd ani în șir în orchestra Filarmonicii bucureștene și în diferite ansambluri camerale. Indiscutabil această experiență s-a gravat adînc în conștiința sa, acționînd într-o manieră care-l proiectează nu prea departe de fruntariile muzicii de tip clasic.

Indiferent de impunătoarea sa creație muzicologică, W. Berger este în primul rînd compozitor. Adevărat, ar fi hazardat să decretăm dacă, sau în ce parte înclină balanța creației sale, spre simfonii sau quartete. Putem însă determina obiectul acestor rînduri care se vor axa pe reliefarea structurii simfoniilor sale. Deci, nu a creației simfonice integrale ci numai a celor zece simfonii scrise pînă în toamna anului 1975. Nu ne propunem să abordăm întreaga problematică declanșată de mirifica lume expresivă și dramaturgică a simfoniilor, fiecare avînd o fizionomie viguros definită, ci a unor parametri stilistici și arhitecturali capabili să surprindă particularități componistice, înzestrate cu funcții tipologice.

*

Înainte de a intra în tectonica expresiei simfoniilor lui W. Berger ar fi oportun să determinăm concepția sa asupra acestui gen. Întreprinderea pare pe de o parte lesnicioasă iar pe de altă parte dificilă. Lesnicioasă deoarece axa tradiției este menținută cu fidelitate, chiar dacă semnele unor febrile căutări și oscilații se întrevăd în anumite partituri din dorința regenerării arhetipului de simfonie. Dificilă, deoarece fiecare partitură este atît de riguros individualizată încît comportă

[3] 1964 — *Premiul „Prince Rainier III de Monaco"*, Monte Carlo, pentru *Sonata pentru vioară solo*; 1965 — *Premiul I la Concursul de compoziție pentru cvartet de coarde* — Liège, pentru *Quartetul Epos, nr. 6*; 1966 — *Premiul I la Concursul „Regina Elisabeta a Belgiei"*, pentru *Concertul pentru vioară și orchestră*.

Scanned with OKEN Scanner

soluții cu totul particulare, adeseori insolite, ceea ce presupune intervenții nu numai asupra microstructurii ci și a macrostructurii. Se ajunge la o intervenție activă asupra profilului de simfonie, alta de fiecare dată, ceea ce multiplică considerabil elementele definitorii. Ca urmare, simfoniile lui Berger reeditează și totuși nu reeditează tipare stabilite survolînd cutezător sfere inedite, ceea ce le asigură atribute structurale diferențiate, de cele mai multe ori nemaiîntîlnite.

Ca și Enescu, Berger nu poate fi încadrat într-o schemă componistică, într-un curent stilistic dat. Vastitatea orizontului său muzical îl proiectează mult deasupra unor traiectorii bătătorite. Curios că nu le ignoră, ba le și urmează parțial. Întotdeauna știe însă să le combine cu altele și mai ales să se detașeze căutînd trasee noi, într-o manieră personală, rezultantă absolută a unei copleșitoare forțe de creație și sinteză. În sinteza sa, Berger nu operează cu un parametru sau un grup de parametri. Totul se dovedește a fi antrenat în procesul sintezei, de la involte mlădițe tematice axate pe șiruri numerice modale pînă la arcurile melodice cinetice, a căror acțiune se extinde autoritar asupra întregului angrenaj sonor.

Nu intenționăm să deslușim, din punct de vedere teoretic, zestrea tradițională care devine temelie în concepția simfoniilor sale. Pentru cei care doresc să se edifice în acest domeniu le recomandăm amplele și extrem de substanțialele volume apărute sub genericul *Muzica simfonică*, al căror interes pentru noi se reduce la constatarea că autorul apare ca un spirit enciclopedic care domină cu autoritate întregul domeniu pe care îl cercetează. Spirit sintetic, W. Berger își etalează vasta-i erudiție de așa natură încît cititorului subtil și perspicace îi împărtășește propria-i poziție care ar putea fi simplificată și redusă la esență în felul următor: experiența personală poate fi modernă și actuală numai în măsura în care se revendică în experiențele predecesorilor. Altfel spus, măiestria partiturii moderne se obține prin reevaluarea întregului fond componistic spre a i se găsi valorile potențiale, insuficient explorate.

Principiul nu este nou și nici nu spune multe în distingerea contururilor unei personalități creatoare. Este însă îndeajuns de concludent pentru a orienta investigațiile într-o desfășurare concentrică și totodată purtată pe multiple planuri în vederea obținerii unei expresii sonore la altitudinea preocupărilor omului contemporan, extrem de receptiv, înzestrat cu o imensă capacitate de informare, dornic să-și mențină proaspătă sensibilitatea copleșită de valurile oceanului informațional.

Deși angrenat din plin în iureșul metamorfozelor stilistice din zilele noastre, deși înțelege adînc sensurile permutărilor raționale din cîmpul componisticii, Berger rămîne un romantic neconsolat pentru care emoția artistică, trăirea intensă și iradierea totală constituie factori de predominantă actualitate în actul componistic. Iată pentru ce sentimentele derivate și policrom nuanțate ale liricului, epicului, dramaticului, tragicului rămîn coordonate funciale ale muzicii sale alături de care ascultătorul poate sesiza o multitudine de articulații de natură diferită desprinse din sferele intraductibile în cuvinte ale sentimentelor. Plăsmuirile sonore au întotdeauna o direcție, organizarea lor fiind

Scanned with OKEN Scanner

determinată de o semantică apriorică. Tendința de modernizare a limbajului nu exclude, ba dimpotrivă, urmărește consecvent comunicabilitatea. Edificator în acest sens este pasajul următor decupat dintr-un context cu referință la sentimentul de modernitate: „Această tendință înaintează în timp și spațiu cu viteze neuniforme, cu predominanțe diferite, apărînd însă mereu ca o consecință a necesității de a dăltui forma muzicală în scopul reliefării mesajului și expresiei, deci a comunicării omenești prin intermediul muzicii" [4].

*

Berger își scrie prima simfonie în 1960, deci la opt ani după ce debutase în compoziție cu sonata pentru violă și pian. Avea la activ patru cvartete de coarde, sonate, variațiuni simfonice, un concert pentru orchestră de coarde și *Oratoriul „Ștefan Furtună"*. Nu știm dacă era atît de importantă cantitatea de experiență componistică acumulată sau chiar calitatea ei. Important apare înglobarea în sfera creației sale a simfoniei, gen care în acel moment înregistra simptomele unei lipse de credit din partea specialiștilor. Fenomenul își are originea în interesul crescînd pentru tehnica serială care favoriza structuri miniaturale. Simfonia, cu monumentalitatea-i specifică, evidențiind ample acumulări și desfășurări sonore, cu puternice contraste la profilarea cărora un rol însemnat îl aveau opozițiile tonale, începe să fie considerată o formă ce poartă prea fidel însemnele romantismului. Ca atare, pleiada adepților noilor orientări stilistice generate de principiile dodecafonice declină actualitatea simfoniei.

Constatarea aceasta sesizează o traiectorie prezentă în creația unor compozitori angrenați în iureșul inovator. Alături operau compozitori mai vîrstnici care mențin pozițiile deținute, scriind în virtutea canoanelor existente, simfonia constituind o piatră unghiulară.

W. Berger, deși nu trece indiferent pe lîngă lecția tehnicii seriale rămîne un idealist muzical, atașat vechilor principii. Probabil încă nu-l domina teama anchilozării limbajului, animîndu-l conținutul expresiei, și n-a împărtășit temerile crizei de încredere în simfonie. Era prea atașat marii muzici romantice pentru ca noile direcții să-i clintească admirația. În consecință, cultivă genul simfoniei cu o ardoare demnă de invidiat, ajungînd în mai puțin de un deceniu și jumătate la nouă simfonii. De fapt, prima simfonie nu a fost și cea dintîi. Anterior Berger a proiectat o simfonie cu intenții programatice în care valorifica melodii populare românești, germane și ungare; nesatisfăcut de felul în care fuzionau elementele tematice împrumutate, a renunțat, distrugînd schițele ca și unele pagini orchestrate.

Așadar, Berger compune între 1960 și 1975 zece simfonii. Se poate susține că în tot acest răstimp a fost dominat de proiectele simfoniilor. În paralel a elaborat mai multe volume muzicologice, partiturile care i-au adus marile premii internaționale și opt cvartete de coarde, de la nr. 5 la 12. Judecînd exterior, deci cantitativ, ignorînd elementul de substanță al partiturilor, deducem că simfonia rămîne în preocu-

[4] Berger, Wilhelm Georg. *Muzica simfonică, romantică-modernă, 1890—1930*, vol. III, București, Edit. muzicală, 1974, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

pările lui Berger din perioada indicată, în prim plan. Cronologia lor este : *Simfonia I — Lirica, II — Epica, III — Dramatica, IV — Tragica, V — Muzica solemnă, VI — Armonia, VII — Energia, VIII — Luceafărul,* după Eminescu, *IX — Fantasia, X — Melopeea.*

O încercare de periodizare a simfoniilor relevă trei cicluri, evident, ultimul aflîndu-se în fază activă. Primele patru simfonii formează ciclul I, următoarele patru, ciclul II ; ciclul III începe cu *Simfonia IX.* Schematic, cronologia și periodizarea se prezintă astfel :

Ciclul I	Simf. I 1960	II 1963	III 1964	IV 1965
Ciclul II	V 1968	VI 1969	VII 1970	VIII 1971
Ciclul III	IX 1974	X 1975		

Distanța dintre cicluri este simetrică, de trei ani, în interiorul cărora se succed simfonii elaborate anual. Excepția de la această regulă o face *Simfonia I,* adică distanța temporală dintre simfoniile I și II.

După cum s-a remarcat, fiecare simfonie beneficiază de un titlu programatic, ceea ce ne îndreptățește să reliefăm un programatism consecvent, legitimat prin necesitatea divulgării fondului ideatic circumscris. Altfel spus, între mesajul semantic realizat prin ansamblul de procedee cu care se operează într-o partitură și mesajul estetic care totalizează elementele afective, de fond transmise, există nu numai o interdependență dar și o disociere. Dacă mesajul semantic este clar formulat în partitură, mesajul estetic are un coeficient de abstractizare, care-i conferă o anume imponderabilitate. Atributele semanticii muzicale sînt identificabile și precise, în timp ce componentele mesajului estetic sînt transponibile și imprecise, fluctuînd de la receptor la receptor în funcție de o sumedenie de factori interiori și exteriori, ceea ce implică interpretările polivalente...

Cunoscînd această disponibilitate labilă, W. Berger aruncă o punte de înțelegere a muzicii sale către auditor, determinînd sfera generală a ideilor și trăirilor circumscrise în sunetele simfoniilor. Nu divulgă prea mult și nu recurge la tipul programatismului dramatic, de acțiune. Întotdeauna sferele rămîn la mare altitudine, fiecare auditor avînd infinite posibilități de transpoziție a înțelesului propus. Chiar și în *Simfonia VIII* unde programatismul derivă din sensurile poemului eminescian Luceafărul și, în plus, se recurge în final la forța de comunicativitate a cuvîntului, conținutul rămîne abstract deoarece compozitorul urmărește virtuțile filosofice ale textului, simbolurile poetice fiind proiectate în simboluri muzicale de o sinuoasă consistență. Celelalte simfonii preconizează noțiuni programatice : parcă desprinse din lexicul romanticilor, în primele patru simfonii, ca apoi coerența sau speța titlurilor dintr-al doilea ciclu să apară mai flexibilă.

Sub aspect programatic se observă o anumită unitate în cele două cicluri încheiate. Primul proiectează stările fundamentale poetice : liric, epic, dramatic, tragic. Al doilea se edifică prin alăturări neomogene : *Muzica solemnă, Armonia, Energia* și *Luceafărul* — oricum noțiuni legate de tonusul muzicii și al poeziei. În fond *Energia* e o stare funda-

Scanned with OKEN Scanner

mentală a lumii sonore, iar *Luceafărul* poate fi privit ca o întruchipare desăvîrșită a poeziei, a muzicii, a nobleței și profunzimii filosofice. *Simfonia Fantasia, a IX-a*, parcă se leagă programatic de *Muzica solemnă* și *Armonia*.

Derutantă apare *Simfonia X, Melopeea*, care deși are atributele unei structuri libere, este extrem de riguroasă, relevînd o concepție modernă grefată pe sensuri ce sugerează axe poetico-filosofice de rezonanță umanistă.

Titlurile celor patru mișcări sînt: *Melopeea, Alegoria, Aria* și *Fuga quadruplă* indicînd o ipostază neobarocă cu puternice încrustări abstracte. În acest fel, titlurile programatice atribuite simfoniilor din cel de al treilea ciclu par să se axeze în sfera noțiunilor abstracte polarizate de muzică și poezie. Care vor fi formulările programatice viitoare nu putem ghici și nici chiar dacă vor mai fi. Se poate întrevedea, după *Melopeea*, o mai mare concretizare și apropiere de sfera muzicală propriu-zisă. Deci, trăiri afective, simboluri muzicalo-poetice și determinări muzicale riguroase.

Ciclurile se confirmă și prin arcul ce se stabilește între *Simfoniile I—IV* și *V—VIII*, în sensul intensificării complexității problematicii și stilului. *Simfoniile IV* și *VIII* reprezintă, fără îndoială, două piscuri îndrăznețe în universul simfoniei contemporane. Totul din simfoniile precedente ale fiecărui ciclu se revarsă aici, țintind spre o generalizare de proporții monumentale. Apoi, se mai poate observa că simfoniile primului ciclu afișează încă o strînsă legătură cu vechile canoane ale genului, cu toate că nu le urmărește epigonic; în timp ce simfoniile ciclului secund sînt pornite spre a oferi noi soluții și sonorități, ponderea căutărilor, chiar a experimentului este considerabilă. În acest caz, simfoniile ciclului prim par mai conservatoare, mai romantice, pentru ca simfoniile ciclului următor să fie proiectate spre viitor, afișînd structuri deschise și modalități care uneori par să pună sub semnul întrebării însăși determinarea genului de simfonie.

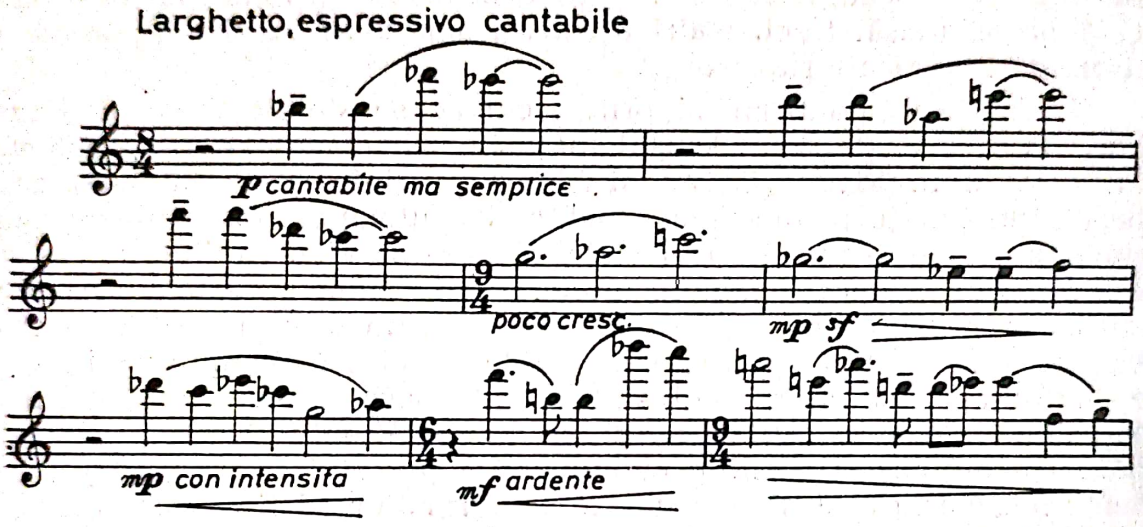
Rezultă cu claritate că linia evolutivă a simfoniilor lui Berger este proiectată spre înălțimi, desfășurarea lor merge de la simplu la complex, într-o permanentă oscilație și primenire. Aici aflăm cheia diversității sonore și a individualizării simfoniilor. Nici una nu seamănă cu alta. Nici un tipar nu se repetă. Nici o soluție arhitecturală nu revine aidoma. Totul curge fluent într-o neîncetată autodefinire. Mai mult, adeseori o formulă ingenios realizată și care s-ar părea că poate constitui premodelul ideal al tipului de simfonie propus de Berger este infirmat prin soluția antitetică oferită în opusul următor. Diapazonul înnoirilor se legitimează în necesitatea aflării sintezei specifice acestui gen într-o fază stilistică contradictorie, instabilă și oarecum confuză. Berger parcurge cu stoicism cele mai consacrate zone stilistice pornind de la limpezimea tono-modală, trecînd prin purgatoriul serialist ca să ajungă la o variantă personală de organizare sonoră bazată pe valorificarea principiului secțiunii aurea. Paradoxal este faptul că W. Berger care demonstrează o perfectă stăpînire a tehnicilor componistice reperate nu se stabilește și nu cochetează cu una anume, în mod predilect. Mai degrabă, vădește o continuă oscilație în care factorul de echilibru se asigură printr-o viziune sintetică, nedoctrinară, și în consecință,

Scanned with OKEN Scanner

liberă de pericolul închistării și dogmatizării. Este, în această postură sau atitudine, semnul unei poziții superioare care-i permite să privească de la distanță lucrurile, manevrînd tehnicile componistice cu dexteritate, combinîndu-le în raport cu propria-i viziune estetică, pe măsura talentului de care dispune.

STRUCTURI TEMATICE

Tema cu care debutează *Simfonia I — Lirica, Larghetto, espressivo e cantabile*, la viori I—II, violoncele și contrabași, în octave și în registrul acut, ar putea fi dată drept etalon pentru principiile care stau la baza tematismului oferit de Berger.



Agumentele ce susțin aserțiunea sînt numeroase; noi ne vom servi doar de următoarele: a) expresivitatea lirică datorată melodicității fluide este încărcată, generoasă iar tensiunea realizată poate fi considerată maximă; b) filiera postromantică, expresionistă, pare conexată la un stil postserial; c) cantabilitatea predomină într-o desfășurare cu evidente amprente instrumentale; d) principiul modal (centru si bemol) răzbate dintr-o organizare riguroasă ce evidențiază tehnica celor douăsprezece sunete; e) tema are o construcție riguroasă, period de tip A A (abc ad) într-un metru mai puțin frecvent (8/4), dar și amplu desfășurat (cu contraste intervalice și ritmice), ceea ce duce la depășirea cadrului celor 12 sunete. În ordine, sunetele sînt: si b — la b — sol b — re — mi — fa — re b — do b — sol — do — mi b — si.

Nota fa, deci contrast de cvintă perfectă, devine centrul sonor pentru o secțiune tematică dezvoltătoare. Apare la flauți, *espressivo cantabile* (lit. B).[5] Nu are pregnanța temei principale dar se impune prin arabescurile înflorite cu iz grotesc, evidențiind încadrarea neriguroasă în termenii seriei. La viori apare un desen intervalic

[5] Literele folosite sînt trimiteri la partitură.

Scanned with OKEN Scanner

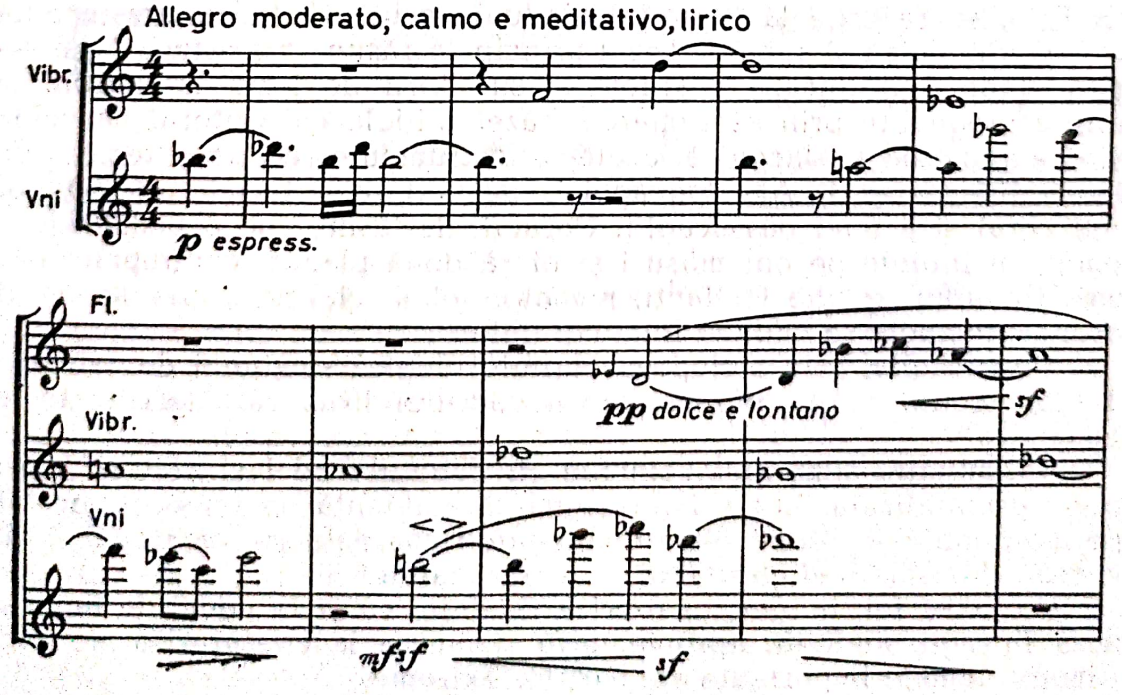
mai comun, ca apoi să devină capricios prin formula cadențială sinuos cromatizată.

Berger apelează constant la principiul pluritematismului. În partea secundă, *Allegro vivo dinamico*, identificăm cinci structuri tematice distincte, care au funcții dramaturgice limpezi în cadrul formei, venind să asigure o expresie policromatică. Constituția temelor este diversă : a) pare mai tradiționalistă, desfășurîndu-se în triolete, imprimînd caracterul de scherzando ; b) expusă de flaut solo (lit. A), are o configurație complexă atît intervalic, cît și ca desen, imprimînd curbe ternare oscilante cu deschideri variabile (a se observa și contramelodia opusă de clarineți) ; c) aduce un izbitor contrast datorită numărului de sunete din care se conturează ca și extensiunea lor în timp (lit. C). Laconică este și tema d (lit. D). Secțiunea următoare e (lit. F), la trompete și tromboni, relevă un succint coral.

În elementul tematic f (lit. I) ni se profilează o melodicitate cursivă, melodioasă la corzile care dialoghează, în care se reiau deghizat unele atribute ale altor structuri anterioare. Repetarea intervalului fa diez-re are rolul anticipării intervalului ce va constitui pivotul central al temei principale din final.

Din punct de vedere stilistic, temele părții a doua nu au o unitate decisă, tiparul mozaicat pare să domine, ceea ce duce nemijlocit la o anumită pendulare ce trădează timiditatea și șovăiala compozitorului în această fază.

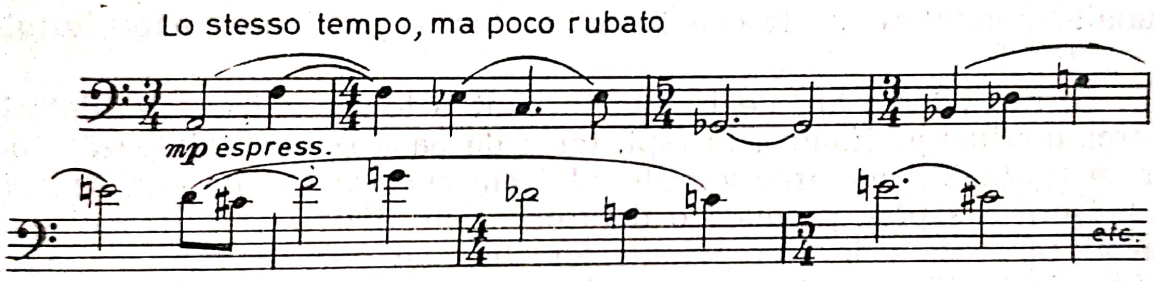
În final, tema are de la bun început o tentă mai aparte, datorită suprapunerilor polifonice. În fapt, tema de bază se încredințează viorilor cu surdină. Angajarea vibrafonului din măsura a doua și a flautului în măsura a șaptea produce o deturnare în fizionomia tematică, în sensul că toate cele trei planuri tematice își dispută supremația ; în ultimă instanță aceasta va reveni temei cu motivul de terță mică.



În acest fel, Berger în *Simfonia Lirica* aduce o contribuție personală în profilarea temei. Folosind principiul succesiunii contrapunctice, lansează aproape simultan trei idiomuri tematice într-o desfășurare polifonică liniară, de esență liberă. Evident, o asemenea aglomerare tematică proiectată pe o suprafață limitată avea nevoie de pregnanță (de aici insistența pe jocul de terță mică) dar totodată conduce la o dezvoltare continuă, conform tehnicii variaționale. Expunerea temelor poate fi privită și global, adică vocile adăugate pot fi încadrate drept aspecte melodice armonice complementare.

Desigur, dacă tema principală din partea a treia o privim ca un tot desfășurat pe trei planuri, atunci avem de a face în final cu două teme, fagotul desfășoară o cantilenă care preia intervale din partida celestei la început, pentru ca apoi să înregistreze o turnură de arc deschis cu larghețe.

Puntea (lit. E), *Più animato*, intervine odată cu semnalul decis al cornilor, și apoi figura melodică punctată, convulsivă a viorilor, xilofonului, flauților și oboilor. Tema secundară a finalului se încredințează fagotului și evidențiază o antrenantă disponibilitate melodică. Se respectă principiul enunțării celor 12 sunete cu o singură excepție, după care repetarea lor devine posibilă.



În dezvoltarea ce debutează cu tema principală (lit. I) *Allegro con brio*, se recurge la travaliul simfonic acumulînd o impresionantă creștere dinamică și sonoră. Tema principală răsună maiestuoasă, în repriză, unde o intonează coardele și suflătorii de lemn la unison, în motive pregnante prin secționarea frazei inițiale cu ajutorul pauzelor. După expunerea sa, laconică, aceleași instrumente readuc și tema principală din partea I. Are loc apoi o dezvoltare a temei, interpolarea unui coral și a unei passacaglii. Coralul, desfășurat pe o pedală de si bemol, se întinde pe opt măsuri și oferă două planuri contrapunctate: tema finalului revine la flauți, piccolo, oboi, clarineți, iar la viori, corni și trompete se impune linia coralului.

Passacaglia, prin melopeea cornului englez susținută de ostinatoul violoncelilor, are rolul asigurării cadrului liric, caracteristic temei secundare.

Culminația simfoniei coincide cu debutul codei și alătură într-o formă esențializată, într-o impresionantă ambianță de liniște și nostalgie motivele celor două teme dominante: coardele — tema ciclică din partea I, iar oboiul și clarinetul — tema finalului.

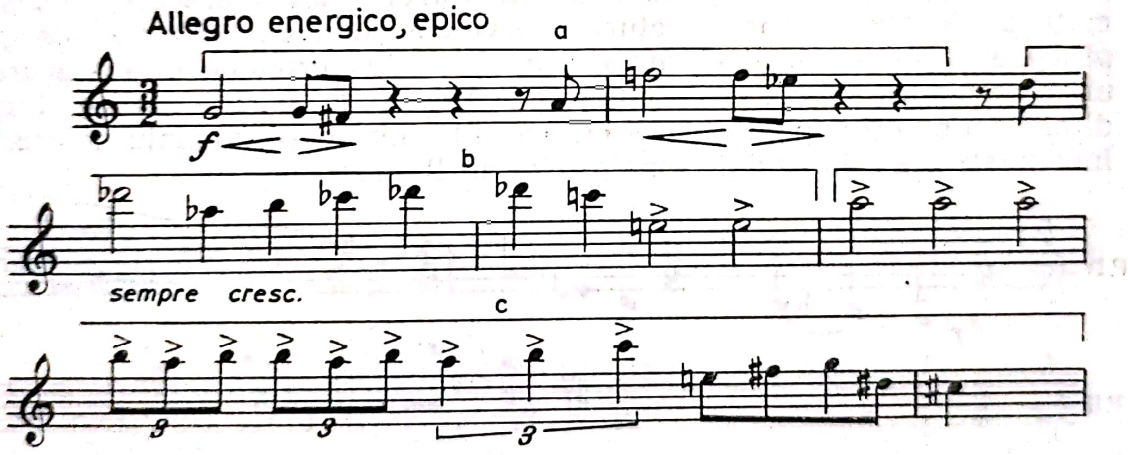
În acest fel, Berger, în repriza finalului ca și în coda, de fapt repriza întregii simfonii, apropie, prin reducere la contururile motivice primare, temele importante ale părților extreme.

Scanned with OKEN Scanner

Reţinem o trăsătură ce va deveni funcială stilului tematic creat de Berger : desfăşurări intervalice extinse într-o anumită direcţie, obţinute prin salturi. Să înregistrăm iarăşi consecvenţa serială a organizării acestei teme, precum şi schimbările metrice. Comun tuturor temelor acestei simfonii este principiul serial, aplicat cu o oarecare strictețe, deşi concesiv datorită unor centre sonore subliniate cu insistenţă şi nerespectării principiului nonrepetării unui sunet dat. Totuşi, repetările nu devin frecvente ci intermitente.

Temele ultimei părţi a simfoniei *Lirica* au la bază scări cromatice diferite : prima — si b — do b — do — re b — re — mi b — mi — fa — sol b — sol — la b — la ; a doua : si b — do diez — re b — re — mi b — mi — fa — sol b — sol — la b — la.

Simfonia II Epica se remarcă prin suflul monumental, ceea ce explică constituţia tematică densă.[6] Găsim idei muzicale desfăşurate, înglobînd fraze contrastante, care de regulă nu vor căpăta identităţi detaşate ; frazele componente rămîn subordonate temei iniţiale. Berger este deja un maestru al reliefării melodice, deşi înlănţuirea unor fraze de altă speţă probează o risipire a fanteziei, ceea ce aparţinuse domeniului romanticilor. Prin intermediul acestora realizează varietatea imagisticii. În prima parte — *Ballata, Allegro energico, epico* — se oferă trei teme, fiecare avînd în cadrul ambianţei narative un alt caracter : prima — dramatic, energic ; a doua — liric, meditativ ; a treia — sprinţar şi oarecum grotesc. Principala idee melodică se edifică pe trei fraze distincte.



Se pare că W. Berger încă nu s-a degajat de sub tutela unor ilustre modele, care nu ştim dacă se pot indica direct, dar rezonanţele lor te conduc spre autori ca Franck, Mahler, Hindemith, Şostakovici... De reţinut efectul soldat prin dezvoltarea motivului : sol — sol — fa diez, apoi contrastul adus de motivul secund, exprimînd o vehementă încleştare şi motivul cu unduiri lirice, burleşti dacă nu chiar dramatice, pe versante groteşti.

A doua temă, la coarde în octave (lit. B), ne apare mai unitară, iradiind o puternică luminozitate. Neobişnuită este veşnica fluctuaţie

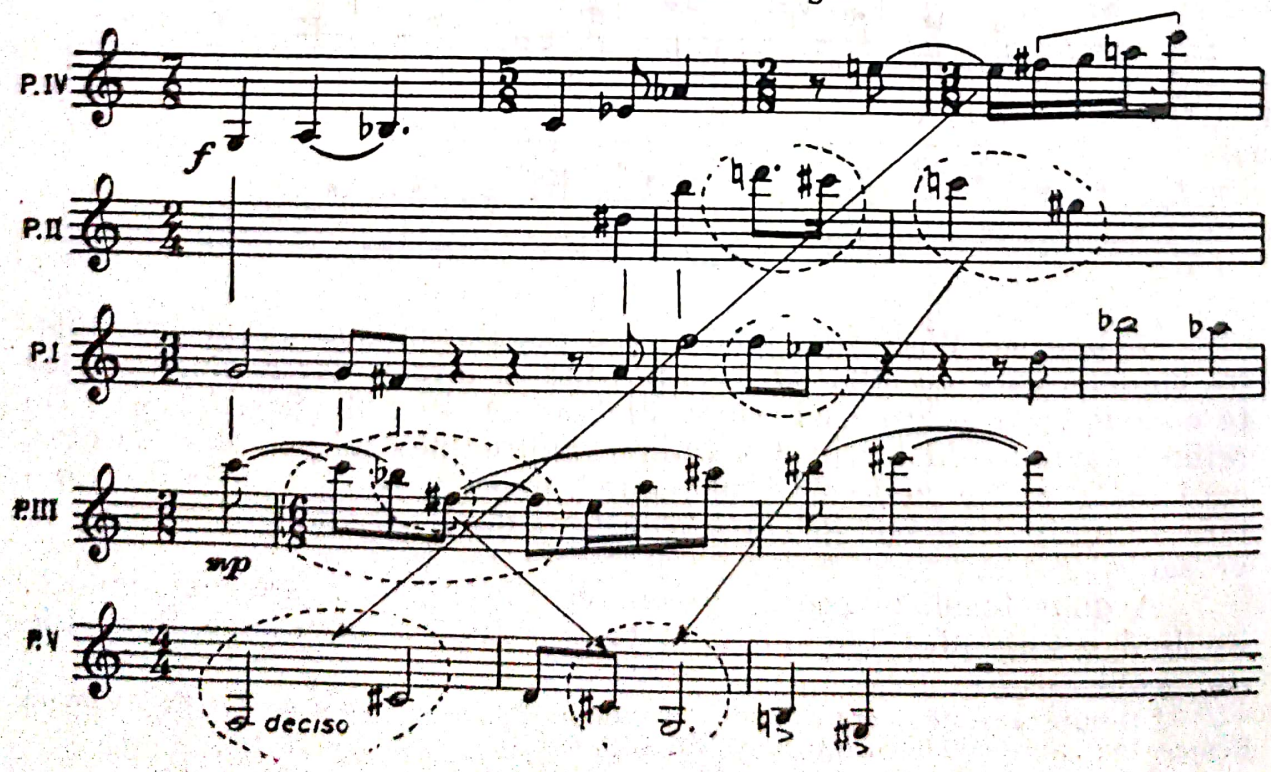
[6] Despre această lucrare vezi : Gheorghe Draga, *Simfonia a II-a* de Wilhelm Berger. În : „Muzica", Bucureşti, 1965, nr. 1, p. 8—11.

Scanned with OKEN Scanner

metrică, duratele lărgite, caracterul rubato ; intervalele mărite și micșorate, ori salturile mari nu sînt încă prea solicitate.

Mult mai capricioasă ca expresie este a treia temă, desfășurată pe o pedală de do — *poco più mosso, leggiero e fluente* (lit. D), datorită mersului sinuos, ritmului schimbător și mai ales intervalelor folosite. Dacă tema principală din prima parte favoriza alăturarea compozitorului la modele ilustre, temele celorlalte patru mișcări infirmă orice tentativă în acest sens. Mai mult, exceptînd tema a doua din *Toccata* (p. II) și tema din *Recitativo* (p. IV) profilul tematic devine mai sobru, mai lapidar și pregnant. Altfel spus, temele poartă articulații motivice, a căror individualitate se impune memoriei. Constatarea nu se dezice nici dacă se ia în considerație întreaga linie tematică obținută prin folosirea unor procedee dezvoltătoare al căror pivot îl asigură însuși incipitul. Tema principală din *Toccata, Presto, veloce e ben ritmato*, are în constituția sa octava micșorată obținută prin intermediul sextei ; mersul cromatic și saltul de cvartă micșorată imprimă o expresie dramatică.

În *Aria, Largo, lirico e cantabile*, esența tematismului se desprinde din primele două măsuri. Același mers sinuos, nesimetric, încărcat de rezonanțele intervalelor mărite și micșorate, în timp ce în *Fantasia, Allegro assai, quasi una fuga*, tema fugii aduce o expresie modernă, energică, viguroasă. Berger concepe tematismul simfoniei *Epica* într-o deplină sincronizare care se înscrie în filiera ideilor principale în primul rînd. Cu alte cuvinte, toate temele celor cinci părți pornesc de la același embrion. Individualizarea lor apare drept consecință a varietății unor structuri intervalice comune. De altfel, Berger procedează ca și marii creatori atunci cînd își propune diversificarea unor embleme sonore operînd asupra proprietăților intervalice. Înrudirea ideilor principale rezultă cu ușurință din acest exemplu, mărturie incontestabilă a fanteziei și măiestriei lui Berger.



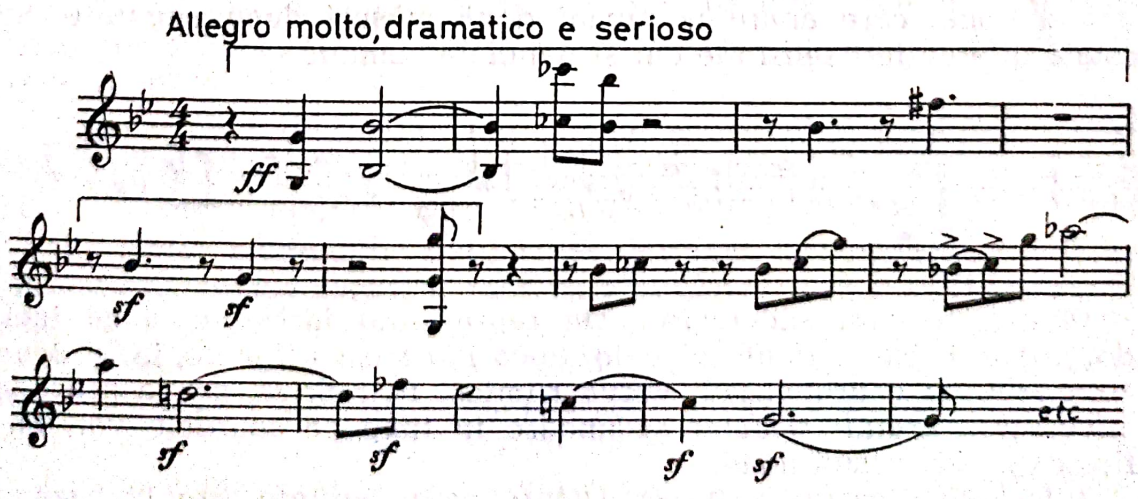
Scanned with OKEN Scanner

Este drept că evidențierea elementelor comune stabilite în decursul mișcărilor, conferind ansamblului simfonic osatură de monolit, relevă și fațeta inversă a melodiei. Sub forma unei întrebări, dacă ceea ce se înlănțuiește în decursul temei principale din *Ballata* bunăoară sau temele care completează fluxul sonor dintr-o altă parte nu ține de un lux care tinde să risipească întrucîtva forța de monolit, riscînd ca blocul structural postat la temelie să se pulverizeze. Probabil, temele adiacente, — unele totuși cu rezonanțe deghizate din blocul central, — au rolul îmbogățirii ansamblului, conferirii unei mai pronunțate cromatici sau ar putea fi interpretate și drept excese ale unei lipse de experiențe, ale unei acumulări pe linia afirmării. Or, în această fază se îngăduie suficiente libertinaje în care unele momente ar putea părea de prisos.

Totuși, înrudirea semnalată între temele simfoniei *Epica* nu se obține facil, ci printr-un complex proces în care se operează cu diverse procedee de la dispuneri directe la similitudini parțiale în care se întrevede tehnica recurenței, intervertirii, inversării și altele, apărînd uneori sub forme cumulate.

În *Simfonia III — Dramatica,* tematismul oferă anumite atribute noi într-un context general care nu se emancipează încă de sub cultul marilor precursori [7]. Și aici se vor alătura modalități diverse de organizare sonoră, conceptul modal avînd o evidentă supremație asupra oazelor tematice seriale. Apoi este de semnalat că unitatea întregii simfonii nu se asigură numai prin motivele fundamentale din prima temă ci și prin reluarea unor incipituri dintr-o temă oarecare : avem în vedere ceea ce înregistrăm sub tema C din prima parte și care se va identifica în tema C din partea II, tema b din partea III și în tema a din partea IV.

Dramatism și forță nestăvilită — iată expresia ideii principale expusă de ansamblul coardelor, construită într-un mod de sol minor cu treapta a patra și a doua coborîte. Se disting două fraze net diferențiate, în sol minor. Prima aduce o temă mai sobră, în timp ce a doua, năvalnică, desfășoară elan și mobilitate.



[7] Bughici, Dumitru. *Simfonia a III-a* de Wilhelm Berger. În : „Muzica", București, 1965, nr. 8, p. 23—27.

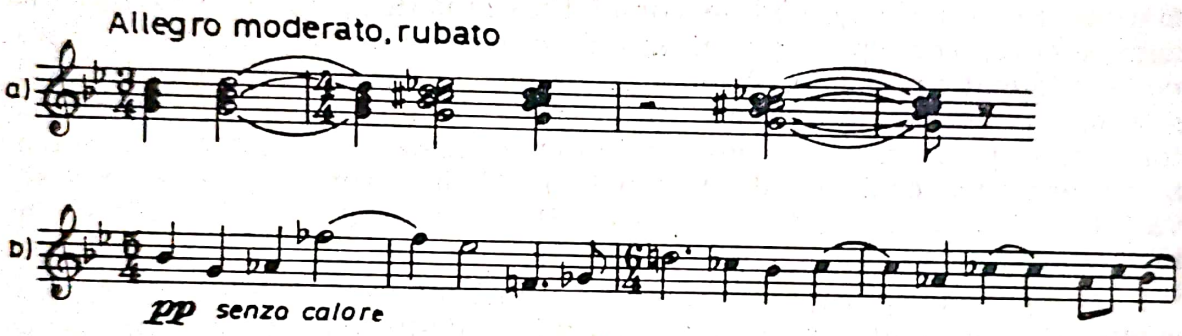
Scanned with OKEN Scanner

Tema b are o cu totul altă construcție ; tonul ei este grav și meditativ, avînd și nuanțe lirice. Dacă tema a se încadra riguros în sol minor, cu unele trepte fluctuante, tema b este serială. Totuși, fraza secundă nu este străină de matricea tematică principală.

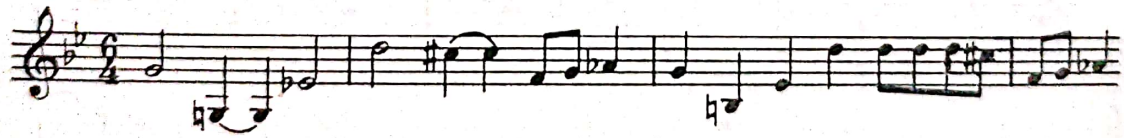
Elementul tematic C este înzestrat, după cum s-a arătat, cu funcții cinetice în cadrul părților secvente.

Elementul C este de fapt un motiv, o formulă melodică laconică, care dispune de o anumită distincție. Pianul va interveni cu o nouă temă, „d", de factură coloristică, ornamentală, care va juca un rol conclusiv în arhitectonica primei mișcări. Este interesant faptul că, dacă tema c acționează ca un coagulant asupra celorlalte părți, în cadrul primei mișcări tema a, prin derivatele sale, exercită controlul asupra întregului, stabilind un arc unitar, necesar între profilurile tematice componente de natură eterogenă.

Berger apelează la două idei tematice pentru tema principală din partea a doua, *Allegro moderato, rubato* ; prima este de factură armonică, trison de sol major la care se adaugă do diez și mi bemol iar a doua, melodică, clădită parcă în valuri succesive, după principiul serial, aducînd rezonanțe din temele preludiului.



Forța de transfigurare tematică ar putea fi relevată drept o componentă fundamentală a stilului componistic al lui Berger. Recurgem, pentru a fi mai expliciți, la o variantă a temei melodice principale din partea a doua, care apare la numai două măsuri după enunțare. Se constată diferențieri sensibile dar și punctele comune.



Grupul temelor secundare este reprezentat iarăși de două idei, în do, prima, lirică la flauto piccolo, *Poco più mosso fluente*, iar a doua la trompetă, cu o pronunțată vervă ritmică. În repriză, se va proceda la inversarea ordinii temelor secundare în timp ce coardele vor amplifica expresia primei teme.

Interludiul, partea a treia, *Allegro assai, agitato*, are la bază o temă energică, colțuroasă, expusă de trompete, în a cărei fizionomie ritmul pare determinant. Formula ritmică de bază, deci tema a va

Scanned with OKEN Scanner

exercita o puternică înrîurire asupra temei b, de o expresie reflexivă, în care cvartetul coardelor sau al suflătorilor de lemn și coarde creează o ambianță interiorizată.

Berger caută cu înfrigurare noi formule melodice și întrucîtva temele finalului, *Grave*, o atestă. Conturul lor devine mai eliptic, dar extrem de individual. Desenul este mai simplu și totodată mai savant, ceea ce implică meandre ce relevă înfloriturî și arabescuri în care desfășurările comune sînt eliminate. Apoi, devine aproape regulă ca o temă principală să fie secondată, chiar și în măsurile în care se expune, de o contramelodie sau chiar două, ceea ce duce la etalarea unor planuri contrapunctice net detașate, făcînd, în cazul temei secundare din finalul simfoniei *Dramatica*, să desprinzi cu un oarecare efort conturul principal. Evident, compozitorul își concepe temele într-o manieră de virtuozitate instrumentală, subliniindu-se în acest fel măiestria și aplombul cu care compune.

Configurația temei principale a finalului, încredințată oboiului, pare calmă, dar suficient de impulsivă. Tema secundară, la viole, pare dramatică, zbuciumată, aducînd ecourile temei secundare din Preludiu, servind unor variații.

Violoncelii și contrabașii intonează o temă de passacaglie, care poartă ecouri directe din tema principală a preludiului.

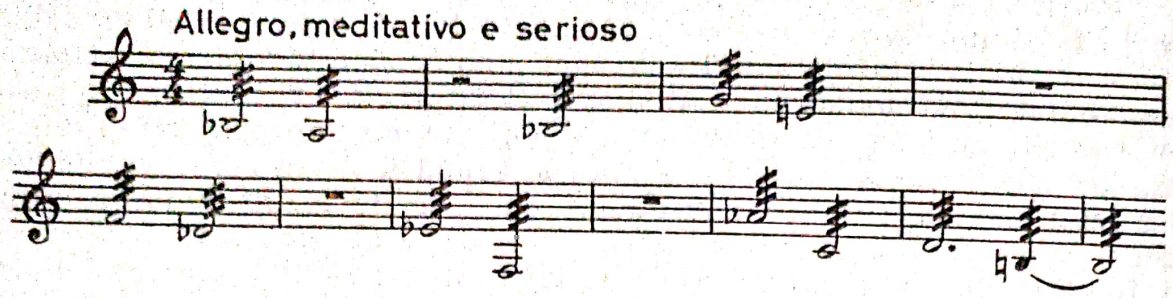
Demn de relevat este că unele teme dintr-o altă parte joacă un rol important în declanșarea arcului dramatic. Ne gîndim la structura armonică a semnalului de trompete de la începutul părții secunde, care devine aici foarte activ, cu rol în stabilirea ambianței de forță și armonie. În repriză se cuvine menționată inversarea temei passacagliei la flaut, căpătînd o anumită dezvoltare. În codă semnalul de trompetă, motivul acordic devine major, acționînd decisiv asupra expresiei încrezătoare, robuste.

Simfonia IV — Tragica este una dintre cele mai interesante și cred că nu exagerez, mai complexe partituri scrise în veacul nostru. Monumentalitatea și bogăția expresiei sale este copleșitoare, și ca atare, cu totul aparte. O construcție ca cea pe care o realizează W. Berger, prin structura și magistrala osatură tematică, întrunește atributele unui edificiu artistic unic, putînd sta alături de cele mai înalte creații.

Tematismul simfoniei *Tragica* este abundent și generos în sensul unei înlănțuiri pluriforme, a cărei temelie este tehnica modalo-serială, îmbinată organic, nemaiîntîlnindu-se ca înainte o departajare a celor două modalități. Berger își concepe construcția pe un plan vast cu numeroase secțiuni, fapt care conduce spre o subtilă reliefare tematică. Decurge o desfășurare fluentă de teme care se înlănțuie, se suprapun și revin cu o insistență temerară. Personalitatea temelor este incontestabilă ca și prezența unor formule motivice care implică interferențe, apropieri fără ca să se meargă la descinderi comune. Conceptul modalo-serial care favorizează centrii sonori autoritari ca și o permanentă mobilitate a treptelor ar putea fi socotite drept premisa unei entități structurale de aceeași speță.

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia debutează într-o sonoritate compactă, *Allegro meditativo e serioso*, de rezonanță armonică, din care se profilează această temă :



În orchestră are loc o acumulare ce antrenează totalul cromatic în suprapuneri compacte din care rezultă în cele din urmă firul tematic principal, expus într-o trepidație de treizecidoimi, sinonimă cu neliniștea interioară, aflată în fața unei puternice declanșări. Să recunoaștem că principiul preconizat este ingenios, din vagul unor sonorități imorfe cristalizîndu-se o rază tematică ce tinde să instaureze luminozitate. Tema descrie o traiectorie ce pornește de la intervale relativ apropiate (excepție sexta mică), atingînd o cheie de boltă prin salturi de septimă mică, decimă mică, ca să revină prin sextă mică la primă.

W. Berger adoptă structuri diferite în eșafodarea simfoniei *Tragica*. Nu mai menține principiul temei principale și secundare (în parte abandonat și anterior), înlocuindu-l cu acela al secțiunilor tematice. Pentru expoziția primei mișcări recurge la trei secțiuni, iar ultimei i se conferă două idei muzicale. În concluzia expoziției recurge la o temă nouă. Așadar, cinci teme distincte. De observat că, două cîte două vădesc anumite apropieri. Melopeea secțiunii secunde, încredințată oboiului, parcurge o linie intervalică din aproape în aproape, ca în momentul central să evidențieze salturi largi după care se revine la intervale descrescînde, prin reluarea unor sunete din seria circumscrisă.

Nonrepetarea sunetelor date este o lege care se menține doar pînă la epuizarea succesiunii seriale. Ca expresie, această temă aduce o extensiune a sentimentului liric, sugerat și prin acompaniamentul la viori, violonceli, campanelli și piatti. Pentru cele două teme ale secțiunii a treia e caracteristică o melodicitate cursivă, presărată cu numeroase intervale mici, micșorate și mărite, chemate parcă să-i atribuie un caracter dramatic unei ambiante ce se grefează pe lirism. Comun celor două teme este rigurozitatea serială, plasarea în jurul centrului si bemol, ca și prezența unei formule melodice comune (măsura a doua și a patra în tema b a secțiunii, intonată de vioara solo). Și în tema lirică din concluzia expoziției, enunțată de coarde în octave, *Calmo sempre piano*, se preconizează aceleași principii : total cromatic pînă la epuizare, apoi repetarea unor sunete și dezvoltarea prin extinderea ambitusului concomitent cu încorporarea de intervale largi, în registrul înalt.

Reluarea de către coarde, în tremolo rilevato (lit. M) a temei într-o orchestrație mai plină. întărită de sonoritățile strălucitoare ale

Scanned with OKEN Scanner

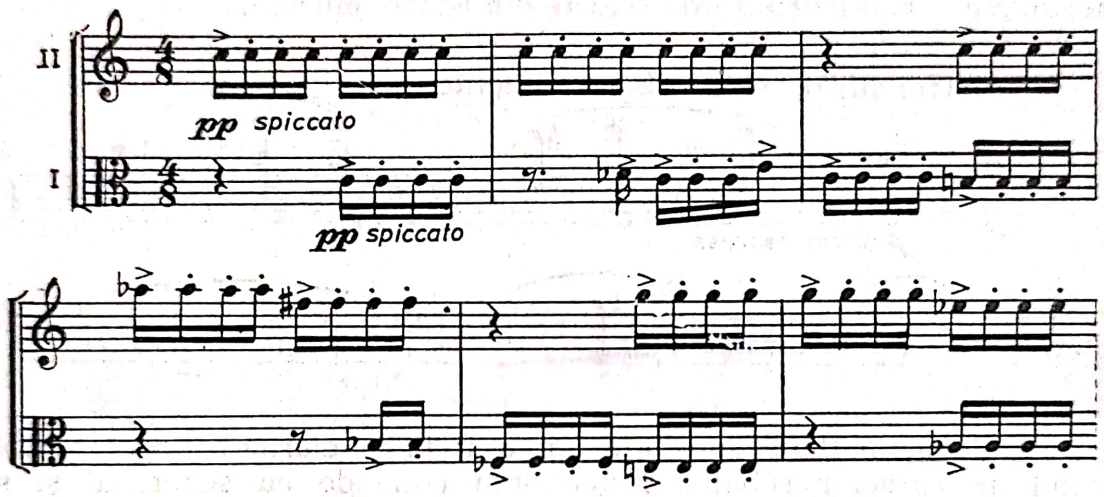
acordurilor alămurilor și de figurațiile flautului și oboiului creează un moment de tensiune și așteptare.

Poate în nici o altă pagină nu se evidențiază ca în simfonia *Tragica* forța de transfigurare tematică de care dispune Berger. Dezvoltarea primei mișcări este o fugă de o construcție ingenioasă, avînd trei teme. Important pentru noi este că cele trei subiecte de fugă sînt la origine cele trei teme ale secțiunilor din expoziție, metamorfozate în arcuri liniare suple, dinamice și extrem de pregnante.

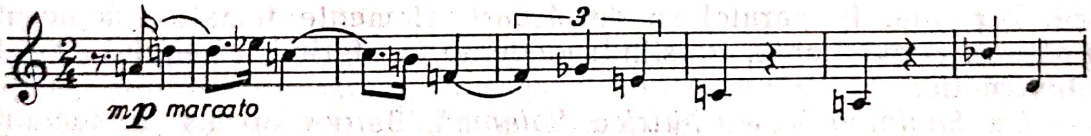
Relația dintre temele secțiunilor expoziției și subiectele fugii este următoarea :

Subiectul I corespunde temei a doua ;
Subiectul II corespunde temei întîi ;
Subiectul III corespunde temei a treia.

Măiestria contrapunctică este impresionantă și se deduce și din expunerea primelor două subiecte.



Iată și subiectul trei aflat în partida bas-clarinetului în si bemol.

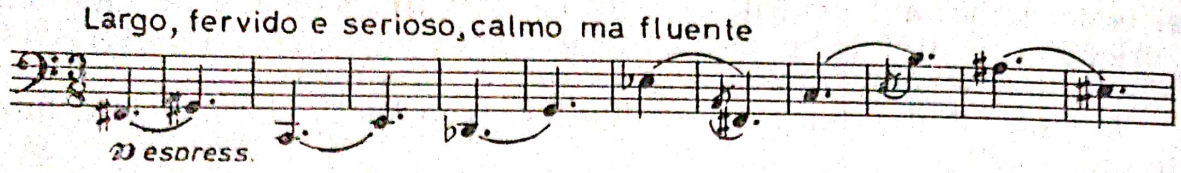


Sînt numeroase momentele cînd se disting simultan subiectele în ipostaze și înveșmîntări timbrale menite să le scoată în relief. De efect este și antrenarea în fuga instrumentală a instrumentelor de percuție : timpani, tambur, campanella, fapt explicabil datorită conturului ritmic pronunțat și individualizat al fiecărui subiect. Pentru aprecierea imensei disponibilități tematice a lui Berger, pornindu-se de la un traiect tematic dat, se mai poate invoca și construirea primului divertisment al fugii pe inversarea subiectului al treilea. De asemenea, în a doua expoziție a fugii, subiectele I și II apar inversate.

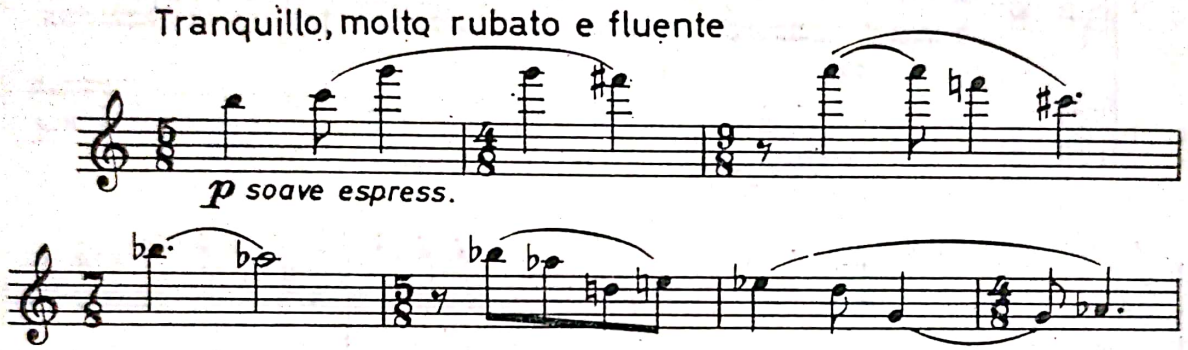
În partea a doua a simfoniei *Tragica*, *Largamente ma dramatico* e *tenuto*, scrisă în formă de sonată, prin îmbinarea principiilor passacagliei, sonatei și scherzoului, se preconizează pentru fiecare formă

Scanned with OKEN Scanner

teme ce se contopesc în întregul ansamblu. Ca și în prima secțiune, temele sînt sobre, grave și dispuse în cadrul unei structuri total cromatice. Tema passacagliei, la violoncel solo, practic douăsprezece sunete și măsuri se deschide intervalic pe măsură ce expunerea avansează :



Va deveni pivotul a douăsprezece reluări la diferite instrumente în ipostaze grăitoare pentru fantezia inepuizabilă a compozitorului. Un nou material tematic apare în finalul expoziției, secțiunea tematică II (lit. A), unde se disting trei teme, prima, expusă de coarde, avînd o deosebită respirație lirică, în unison. Cred că este una dintre cele mai suave și mai pătrunzătoare teme din istoria muzicii.



A doua, la flaut, sprințară, iar a treia la clarinet, bogat ornată, avînd un caracter rubato. Dezvoltarea coincide cu scherzoul și se axează pe două secțiuni tematice. Prima, la coarde în triolete, sugerînd o vervă specifică scherzoului.

A doua, la coarde, în registrul grav, instaurînd o expresie nostalgică, legănată. În paralel se desfășoară elemente tematice adiacente în planuri convergente, cvasiindependente, conferind întregului aspecte policromatice.

Cu *Simfonia V — Muzica Solemnă,* Berger afirmă o tendință inovatoare concretizată în modalități specifice tehnicii contemporane. Aceasta nu înseamnă că anterior compozitorul nu a forat adîncimile genului, spre a-i descoperi și conferi valențe inedite. Totuși, pînă la *Simfonia IV* inclusiv, deși aici se întrevăd soluții noi, aportul original se desfășura în ramele riguros circumscrise ale genului. Odată cu *Muzica Solemnă* căutările devin mai categorice și, în consecință, opțiunile vor investiga domenii specifice simfoniei. Este adevărat că, în unele partituri se va reveni la anumite precepte consacrate, sau la cadrele statuate, turnîndu-se însă o substanță absolut originală, în forme adecvate. Pentru a fi mai expliciți și a restrînge la maximum divagațiile teoretice, conchidem că Simfonia V nu mai are nimic din structura tradițională. Este concepută ca o succesiune de zece mișcări încadrate de un prolog și un epilog. Cele douăsprezece secțiuni aduc

Scanned with OKEN Scanner

tipare miniaturale în care nu se regăsesc formele simfoniilor de odinioară.

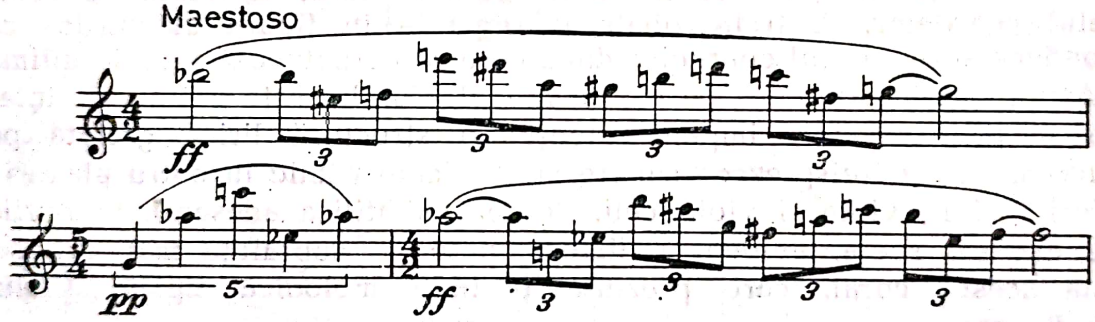
Nu se vor întîlni nici frazele melodice cu o linie impecabilă din punct de vedere al construcției scolastice, cvadrate, cu fraze simetrice etc.

Lucrările anterioare erau clădite pe principiul clarității tematice și dezvoltării acestora.

Simfonia V nu se mai realizează prin arcuri arhitecturale integrationiste și nici structuri monumentale monolite. De bună seamă, lucrurile nu merg prea departe, încît să ofere doar exemple radicale. Se vor întîlni părți, planuri în care importanța tematismului se restabilește neclintită.

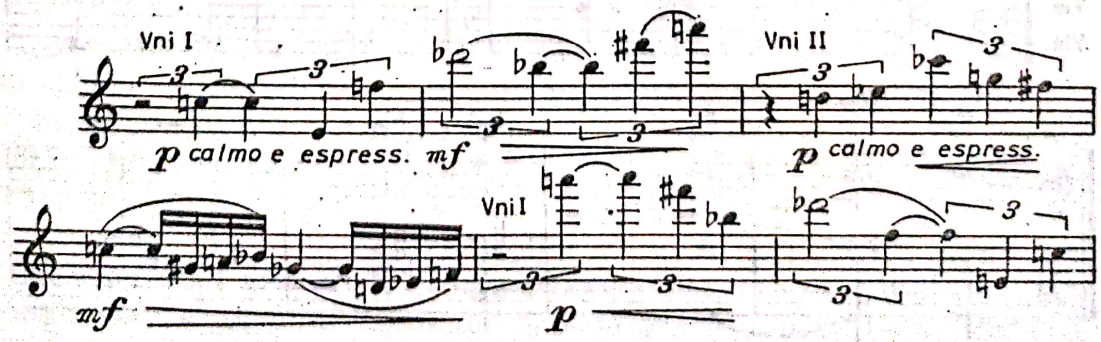
Într-un anumit fel, în *Simfonia* V se revizuiesc funcțiile tematismului, în sensul că tema nu mai este punctul de referință al travaliului, ci devine o coloană sonoră, bloc coloristic, structură decorativă, element motoric, argument expresiv, pivot arhitectural.

Prologul simfoniei *Muzica Solemnă* se deschide printr-o adevărată cascadă sonoră, printr-o impunătoare frescă alcătuită din sunete ce se rostogolesc într-o năvalnică autodefinire. Distingem în această temă oarecum frîntă, factura instrumentală desfășurată pe o pedală de si bemol la coarde, avînd în extremități la suflătorii de lemn pasaje figurative, în timp ce măsura mediană, la flauți, prezintă intervale largi grupate într-o desfășurare ritmică monocromă.



La temelia acestei structuri tematice se află acest mod cu complementarul său : si bemol-si-do-re-re diez-mi-mi diez-fa-fa diez-sol-sol diez-la ; sol-la bemol-do bemol-mi bemol-(mi becar).

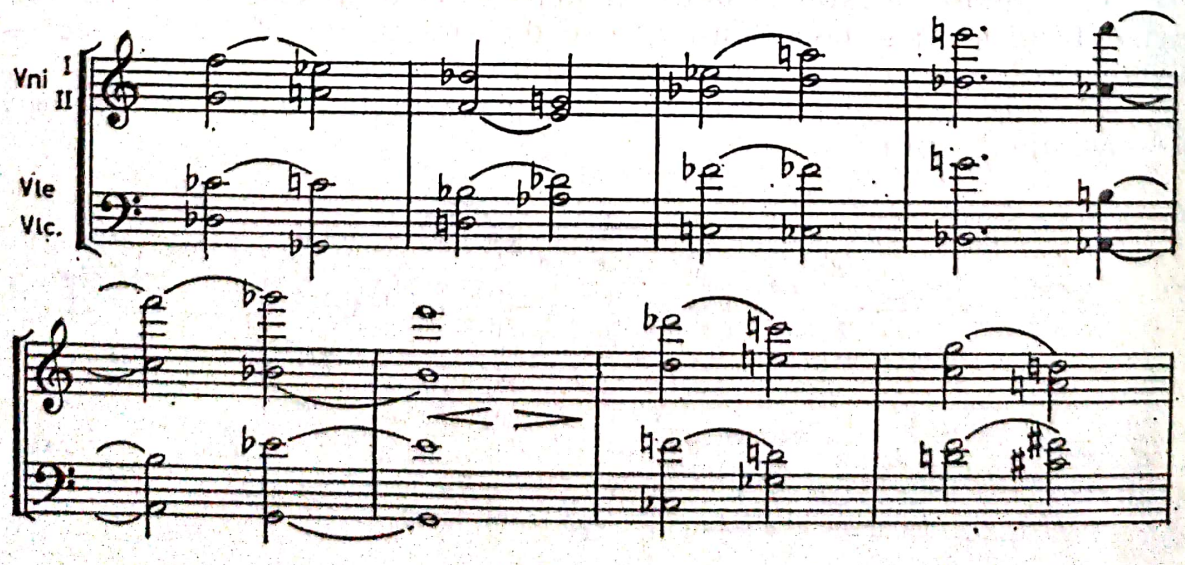
O temă nouă o expune vioara I, care dialoghează cu viorile II, pe o pedală de mi :



Am recurs la această temă, căreia i se încredințase un rol tranzitiv, datorită construcției sale pe intervale îndepărtate, solicitînd o întindere ce depășește trei octave. Motive axate pe salturi mari le întîlnim în secțiunile laterale în timp ce, în măsurile mediane (viorile II) intonează intervale apropiate și recurg la procedeul secvenței.

O amplă melopee la corn englez, *Maestoso, fluente e calmo, poco rubato*, pe un fondal continuu de secunde mici, variind și ca culoare timbrală, constituie elementul tematic secundar. Fluxul său are o mare mobilitate, dînd impresia unei melodii infinite. Evident, avem de a face cu o mostră de lirism specific lui Berger, în care atmosfera este pigmentată cu nuanțe riguros precizate : meditativ, generos, liric, dureros. Caracterul infinit rezidă și în structura deschisă a melopeei în care deslușim trei fraze și o codă. Prima se încheagă în jurul motivului re b — la b — sol — si b, care se și repetă, avînd o desfășurare cantabilă ; a doua, succintă recitativică, aducînd motivul inițial într-o formă concluzivă. Cursivitatea în cazul de față se obține și prin instabilitatea metrică : 4, 7, 5, 4, 6, 5, 3, 5, 6, 8, 6, 9, 5, 3 pătrimi, ca și prin numărul nesimetric de măsuri al frazelor : 8 + 4 + 6 + 2 (+ 4) = 24.

Secțiunea întîi *Serioso espressivo e cantabile* oferă patru momente care se contopesc unul într-altul într-o substanță sonoră necontrastantă, aparent uniformă. După un incipit melodic la violonceli și contrabași răsună un bloc sonor, arcuind o scară heptatonică descendentă în figurații, ca și conturul unei melodii la suflătorii de lemn. O altă secțiune apare odată cu melodia oboiului susținută de cvartetul coardelor. A treia poate fi reperată în figura alămurilor ce conduce spre coralul coardelor după care se perpetuează pînă la ultima măsură sunete armonice cu rol de fundal. Coralul este extrem de interesant prin aceea că impune atenției o structură lirică grefată pe succesiunea a treisprezece sunete multiplicate ritmic în patru planuri : viori I și II, viole și violonceli. Berger va utiliza adeseori coralurile de această speță, evident redimensionate pe suprafețe mai extinse. Iată acest coral, care prezintă o linie melodică tipică stilului W. Berger :



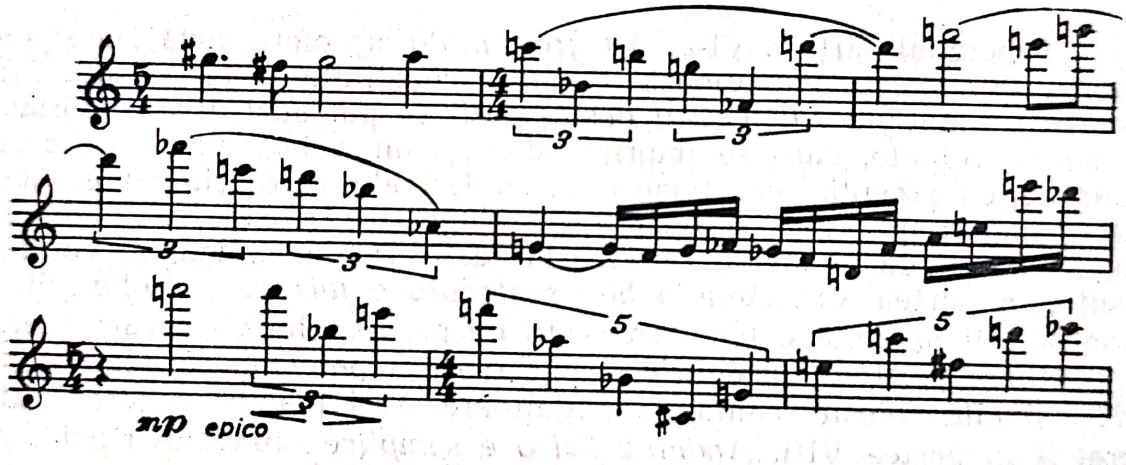
Scanned with OKEN Scanner

Allegro dinamico, secțiunea a doua, se înfățișează ca o impresionantă afirmare a voinței și rațiunii. Dominantă este aici o temă cu structură ternară ce se expune imitativ, la orgă, tubă, tromboni și contrafagoți, apoi la corni, clarineți, fagoți și a treia oară, la flauți și oboi, pe un fundal în care coardele grave punctează în optimi ritmul dens al mișcării.

Secțiunea centrală revine coardelor care aduc în trei măsuri o formulă melodică figurativă, tot imitativă. Culminația părții se realizează printr-un coral impetuos al alămurilor, orgii, fagoților și contrafagoților.

Flautului i se încredințează în partea a treia o interiorizată melodie cu efluvii lirice, dominînd întreaga expresie, deoarece instrumentele susțin acompaniamentul. Formată din două fraze nesimetrice și o codă, melodia are o desfășurare continuă în care nu se reperează nuclee tematice constante pe care să se axeze conductul și însăși dezvoltarea.

Este un tip de temă în care nu se regăsesc elementele constante. De aici un anume dinamism ca și o expresie deschisă, veșnic nouă. Evident un asemenea principiu nu mai favorizează reținerea imediată.



Profilul instrumental permite salturi mari, ca și ritmul frecvent neregulat datorat trioletelor, cvintoletelor. De remarcat absența cadenței. În acompaniament diviziunea coardelor, fiecare avînd un mers independent, este căutată spre a se accentua culorile diafane ce nu înăbușe sonoritatea flautului solist.

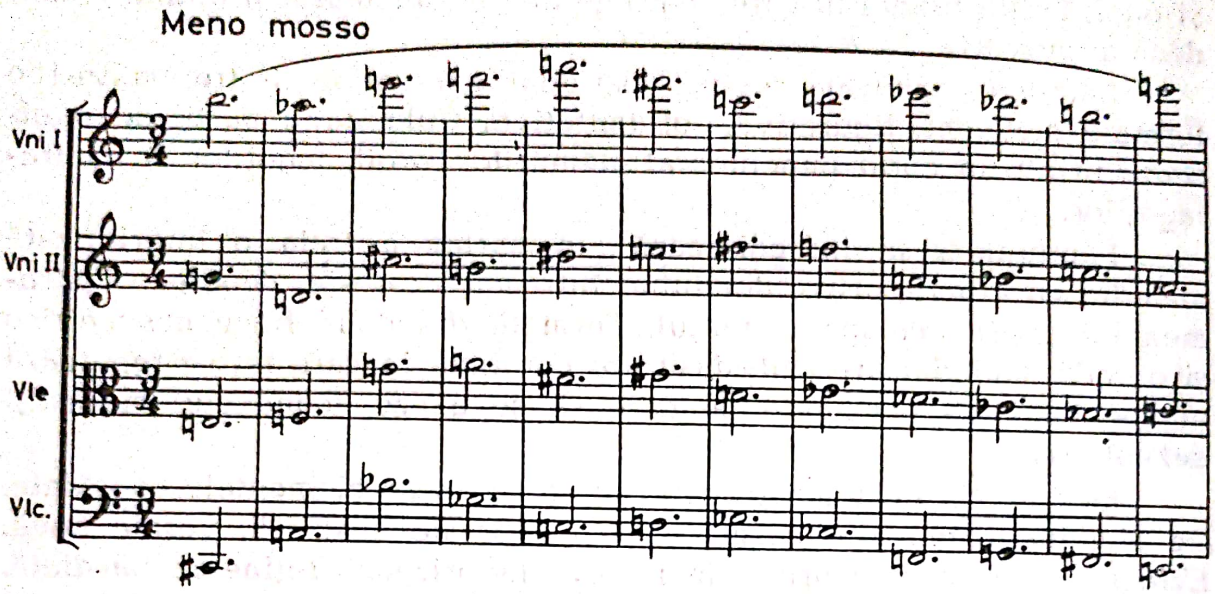
Scriitura contrapunctică se preconizează și în partea a IV-a unde orgii i se încredințează o fantezie desfășurată pe trei voci.

În partea a V-a, *Allegro maestoso e generoso* se realizează o structură contrapunctică clădită pe o passacaglie, tema expunînd-o contrabașii, violoncelii și orga. Nu se menține o formă strictă; după două expuneri locul temei passacagliei e reluat de figurații care mențin aceeași sferă expresivă. Tema passacagliei revine conclusiv, modificată sub forma unui coral de douăsprezece sunete pe patru voci

Scanned with OKEN Scanner

paralele (viori I-II, viole și violonceli), pe o pedală de orgă și în compania flautului.

Iată coralul. Tema passacagliei răsună în registrul grav.



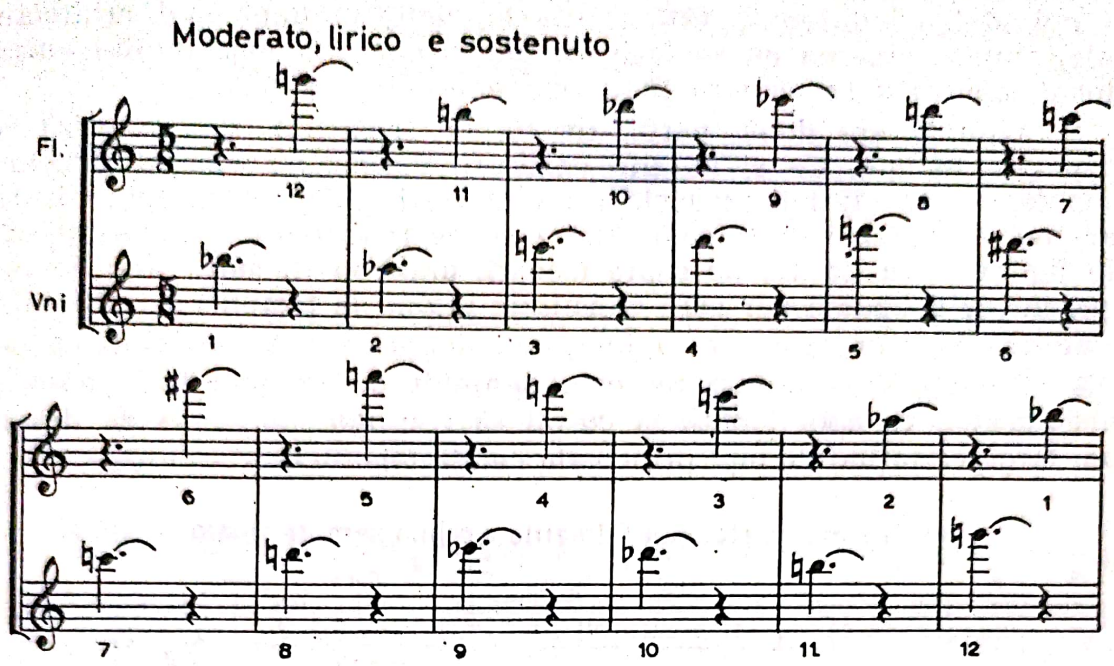
Scherzoul părții a VI-a, *Allegro agitato*, ne oferă două teme pregnante. Prima este impetuoasă, avînd o constituție clasică, date fiind repetările motivice. În cursul desfășurării se pot auzi diverse formule tematice reluate, care se imprimă dar nu au o importanță de primă mărime, cu excepția unei teme extinse, derivate, care prin cantabilitate contrastează puternic cu incipiturile anterioare. Compozitorul alătură cu succes două elemente diferite în realizarea unei imagini contrastante. În partea VII, *Adagio ben sostenuto e misurato*, violoncelii și contrabașii prezintă o temă cu profil de passacaglie după care viorile I continuă printr-o frază lirică. Deci o frază patetică, sacadată, hotărîtă, și alta celestă, cantabilă unduitoare. Trei planuri sonore conlucrează în partea VIII, *Andante lirico e semplice*: fundalul ritmico-armonic la violonceli și contrabași, desen melodic la celestă și temă luxuriantă, bogat ornamentată la clarinet, la flaut iar apoi la oboi și clarinet.

Un impresionant unison la coarde răsună în partea IX, *Calmo e serioso*, pe un suport armonic ce desenează traiectorii geometrice. Melodia largă este construită pornindu-se de la un embrion tematic, într-o formă de lied.

Pentru partea a X-a, *Moderato, lirico e sostenuto*, este caracteristică o sonoritate globală, ce nu evidențiază o linie cursivă, melodică. Este mai degrabă o melodie a timbrelor, un dialog între coarde și suflătorii de lemn, într-un mers întretăiat ce epuizează șirul de douăsprezece sunete, într-o dispunere paralelă în formă inițială și inversată, secondîndu-i pe soliști, ca un ecou.

Scanned with OKEN Scanner

Iată traiectul serial sub cele două aspecte punctate simultan :



Epilogul, Maestoso, nu poartă structuri tematice în stare să stabilească arcuri unitare și nici nu propune o idee deslușită. Aici, mai limpede decît oriunde în această simfonie, se conturează o linie timbrală ce nu este străină intenției parcurgerii unei dispuneri seriale, tocmai în dorința de a sublinia temelia, nimbul întregii simfonii.

Așadar, tematismul *Muzicii Solemne* este de natură eterogenă, în sensul că se găsesc structuri tematice viguroase, aproape de modelele clasice, dar și complexe organizări sonore de esență serială timbrală, cu o construcție aparte preconizînd sonorități inedite, asimetria, planurile deschise, într-un cuvînt — mobilitatea continuă.

Cînd în 1969 Berger compunea *Simfonia VI — Armonia,* revista „Muzica" îi publica studiul : *Structuri sonore și aspectele lor armonice* [8], care ducea mai departe o mai veche teorie a sa a cărei primă lansare publică avusese loc în 1963 [9]. Conform acestei concepții întregul material muzical se interraportează armonios într-o ordonare ce corespunde principiului proporției tăieturii de aur. Dacă în studiul *„Moduri și proporții"* Berger demonstrase valabilitatea și formele concrete pe care le capătă modurile proporționate conform șirului Fibonacci, deci pe orizontală, în 1969 Berger extinsese investigațiile la relațiile armonice. În acest context, se explică de ce legile armonice care guvernează limbajul *Simfoniei a VI-a* sînt în mare parte deduse din modurile proporționate extinse pe plan armonic. Totuși, Berger nu aplică strict procedeul descoperit ci preconizează o sinteză între modalismul proporționat și tehnica serială. Rezultatul : combinații sonore inedite de mare prospețime și originalitate.

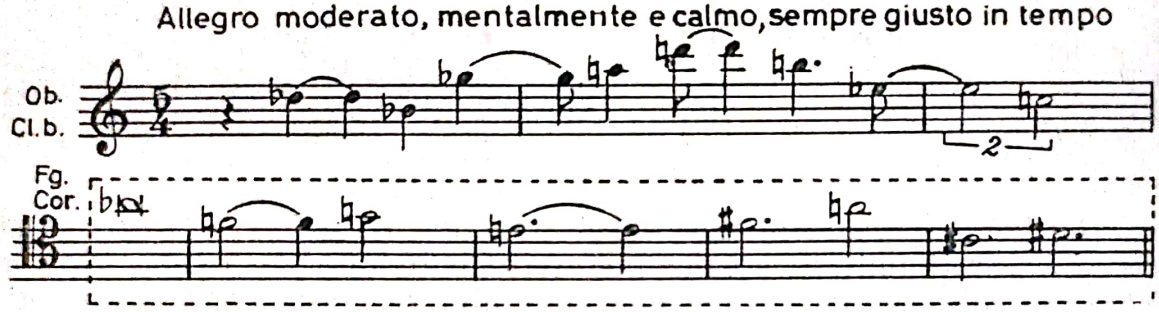
---

[8] „Muzica", București, 1969, nr. 9 și 10.
[9] Berger, W. *Moduri și proporții.* În : „Muzica", București, 1963, nr. 1.

Scanned with OKEN Scanner

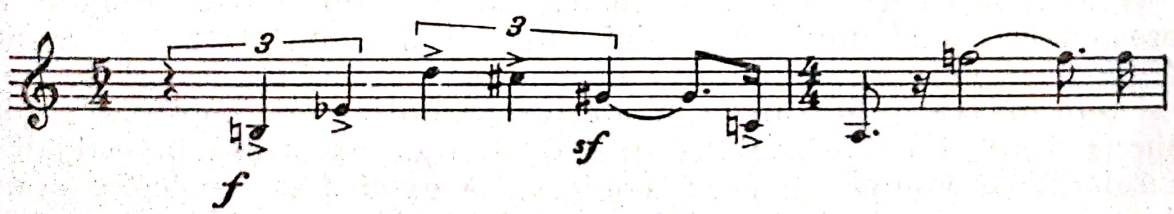
Cît privește principiile tematismului, acestea apar în simfonia *Armonia* astfel gîndite încît să favorizeze tehnica acumulării de noi și noi idei. Cînd regula este infirmată, datorită unor legi arhitecturale, atunci reluarea nu se face identic ci conform principiului variațional, pentru a se asigura în permanență un flux nou.

Simfonia are două părți, în formă tripartită fără repriză și respectiv, sonată. Ca și în alte partituri, Berger recurge la structuri complexe care nu mai respectă regulile clasice. Bunăoară simfonia nu debutează cu tema principală. Mai întîi se realizează o sonoritate de tip figurativ, în decurs de șapte măsuri, unde se trasează linii sonore aparent neînchegate dar care constituie piloni de temelie ai edificiului simfonic. Abia în măsura a șaptea pe un suport acordic serial se afirmă tema principală care nici nu este deosebit de pregnantă la oboi și bas-clarinet, ca apoi fagoții și cornii să continue în valori de durată mai largi, enunțînd de fapt principala celulă tematică.



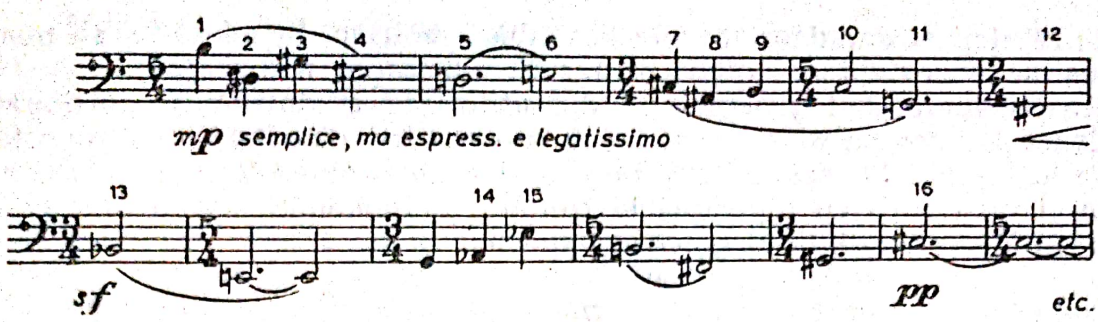
Se aud alte idei melodice, literele B și D. Cu litera E se impune o temă care de fapt reia sub o formă intervertită intervale din tema oboilor și clarinetului, amplificînd-o prin extindere. În acest fel, se realizează în cadrul primei secțiuni o repriză dinamică.

O temă interesantă apare în secțiunea B, avînd trei fraze diferite dispuse simetric ca număr de măsuri 2+4+2. Expresia sa e colțuroasă, lirico-patetică și dramatică. Se remarcă salturile neobișnuit de mari, zig-zagate ca și alunecările de tip glissando, asimetria, frecvența duratelor neregulate :

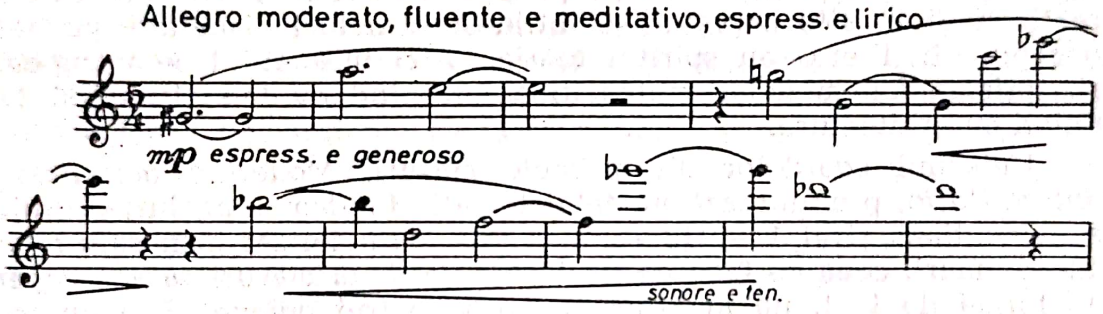


Coda aduce două idei melodice extrem de interesante la contrabași și violonceli și clarineți. Oprindu-ne doar asupra primei vom remarca modul lărgit la care se recurge, depășind douăsprezece sunete. Procedeul va fi extins și asupra altor teme și coraluri. Totodată observăm fiorul expresiv care se degajă din desfășurarea extrem de fluidă a acestei teme :

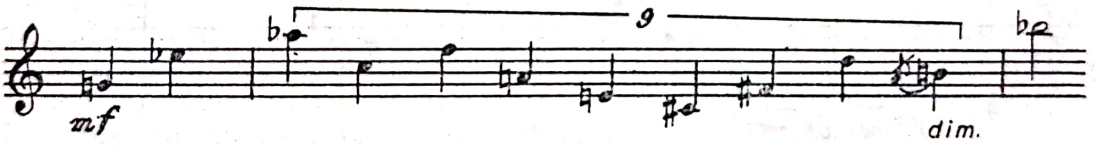
Scanned with OKEN Scanner



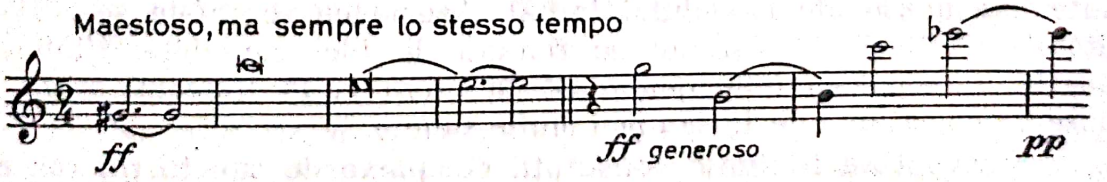
Flautul deține structura tematică principală din partea a doua, *Allegro moderato, fluente e meditativo, espressivo e lirico*, care se întinde pe parcursul a 56 măsuri. Are o formă ternară cu o imensă dezvoltare desfășurată în mai multe secțiuni. Tema se caracterizează prin spațialitate și luminozitate.



Iată cum se înfățișează tema la reluarea sa în finalul expoziției sale. Remarcăm intervertirea și dinamizarea operată.



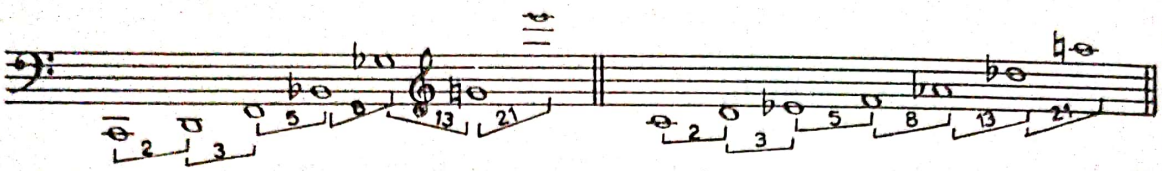
Repriza aduce augmentat și distanțat elementele principale ale temei, într-o manieră ce degajă monumentalitate.



Secțiunea secundară apare la litera G. Expresia devine interiorizată, enigmatică, lirică. Desfășurarea temei se face în valori largi, prin intervale ce parcă poartă rezonanțe din tema principală și coda părții I. Nu este prea ușor să stabilești interferențele care au la bază intervale ca terța mică, sexta mică, ca unele durate, de exemplu grup

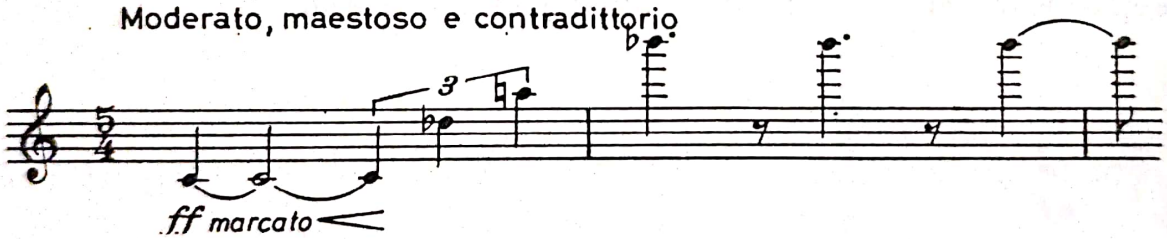
Scanned with OKEN Scanner

de pătrimi și doimi ori desele schimbări metrice. În acest fel se poate susține că există o logică de fier în edificarea materialului sonor al acestei simfonii, logică dedusă din utilizarea modurilor proporționate. Concret, pare să aibă la bază un mod avînd distribuția cu raportări de la treaptă la treaptă, specia I tipul e cu ordinea 2, 3, 5, 8, 13, 21; ca și distribuții cu raporturi la sunetul fundamental, avînd unitate de măsură semitonul, tipul *f*, aceeași specie.



Simfonia VII — Energia, scrisă pentru instrumente cu coarde și percuție apare drept cea mai reprezentativă pentru ilustrarea felului în care teoria modurilor și proporțiilor se concretizează în practica de creație [10]. Și în alte partituri se întîlnesc structuri disparate, parțiale, concepute în litera sau spiritul teoriei. Aici însă stilul se întrupează prin prisma fenomenelor matematice, începînd cu tematismul și terminînd cu arhitectura.

Unisonul coardelor din primele măsuri, *Moderato maestoso e contradittorio*, prefigurează modelul tematic fundamental, într-o ordine ce evidențiază șirul 1 — 13 — 21 — 34, caracterizat prin salturi extrem de mari, ceea ce face ca în decurs de două măsuri să se acopere sub formă de lanț, un ambitus de aproape trei octave. Este un mod de raportare la sunetul fundamental, tipul e (specia I).



Datorită acestui tip tematic instrumental, substanța muzicală pare mai degrabă o acumulare perpetuă în care se deslușesc contururi melodice scoase în relief sau punctate în acompaniament, aducînd variante ingenioase ale modelului inițial. Asemenea suprafețe se află la literele C, D, E. Totuși, nu se renunță la idei cantabile. Violinele poartă o asemenea linie generoasă la litera F. În traiectul sonor se observă constituția de 12 sau mai multe sunete.

Frecvent se întîlnesc constituții complexe de sunete riguros organizate îndeosebi în coraluri. Începînd cu Simfonia V ponderea coralurilor crește, ca în *Energia* să li se atribuie și funcții tematico-arhitecturale. Dar asupra acestui aspect vom reveni.

---

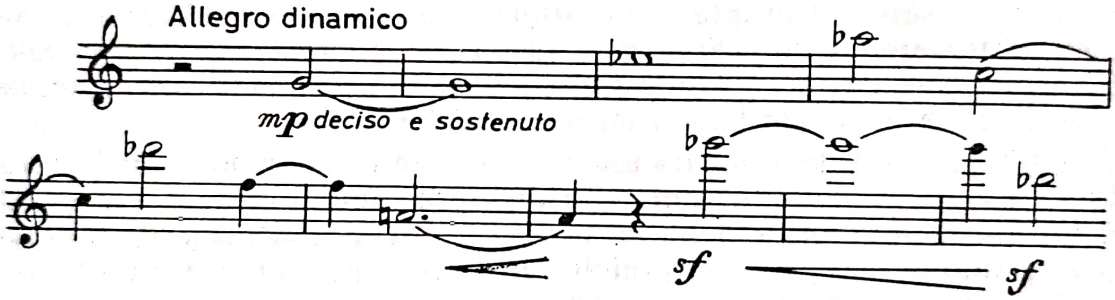
[10] Vartolomei, Luminița. *Simfonia a VII-a „Energia" de Wilhelm Berger*. În: „Muzica", București, 1971, nr. 3, p. 14—15.

Scanned with OKEN Scanner

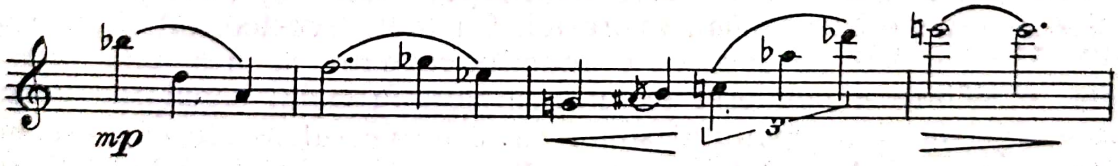
Traiectul tematic preconizat de Berger în prima parte a Simfoniei a VII-a : *Prolog și Metamorfoze* este simetric în sensul că, după expunerea structurii melodice conform principiului strict respectat al modului proporțional se menține o suprafață în care predomină acumulările sonore nu prea individualizate melodic. Treptat se ajunge la profiluri tematice distincte, cantabile, chiar de tip vocal, cu o factură contrapunctică, pentru ca în final melodiile să se descompună, să se dezarticuleze iar în elemente componente, muzica devenind homofonă. Substanța sonoră se prezintă mai colorată, iar modul se impune odată cu scriitura instrumentală.

Tema întîi din partea secundă, *Simbioza, Allegro dinamico,* e concepută în așa fel încît să capete o distincție aparte. Iată pentru ce în componența sa intră cu precădere intervale apropiate. Către final se interpune un salt de septimă descendentă. Și ea se expune de viori la unison.

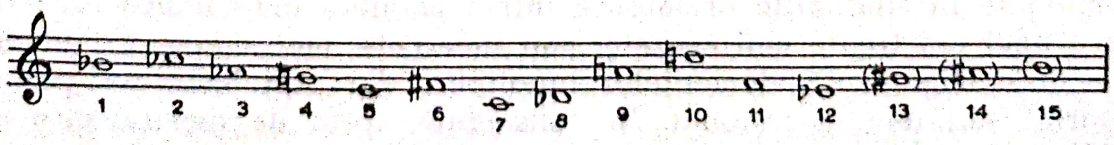
O primă temă secundară (litera P) evidențiază o linie încărcată cu intervale largi, cu salturi mari, ceea ce permite stabilirea unor asociații cu elementele tematice ale primei părți. În acest fel, compozitorul sudează tematismul simfoniei prin detașarea temei principale căreia îi redă o fizionomie limpede, ca apoi temele secundare să se desprindă mai declarat din travaliul tematic al primului moment.



Și a doua temă secundară (litera V) se legitimează prin înrudiri directe cu materialul sonor al primei părți. Aici derivarea tematică se obține prin inversare, inserție, reducere și amplificare.

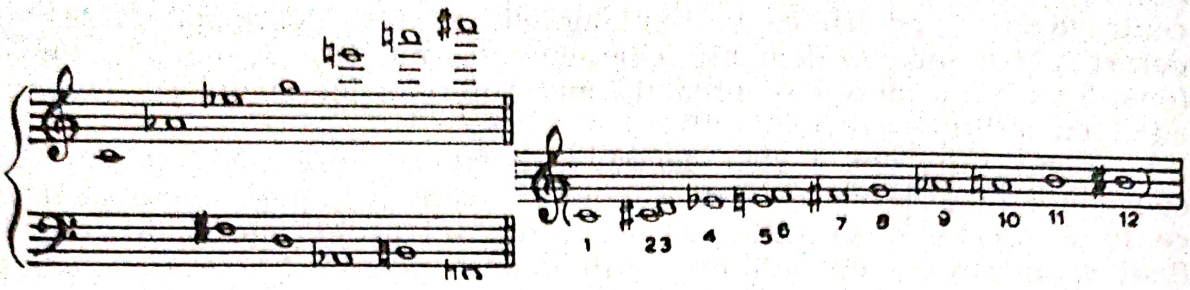


Modul în forma sa completă se articulează în coda la *Simbioze,* indicînd o anume comprimare a întregului dispozitiv sonor din cele două părți.



Scanned with OKEN Scanner

Apar apoi geometrizări de factură cu funcţii expresive, desfăşurări progresive, structuri romboidale ca apoi în final modul să se desfacă în două direcţii, relativ simetrice, cumulînd şirul de douăsprezece sunete într-o reducţie esenţializată.



Configuraţia recitativică este caracteristică temei de la începutul părţii a treia, *Recitative şi epilog, Andante, Affetuoso, semplice* e *senza rigore*. De fapt, elementele care compun recitativul sînt derulate din *Prolog şi Metamorfoze*, în ideea unor variaţii, dialoguri. Vioara II contrapunctează o altă temă care va aduce mult cu tema I din *Simbioze*. Curios este cum W. Berger împleteşte vocile de o manieră care dă impresia concomitent de static şi motoric. Secţiunile tematice propriu-zise sînt întrerupte, sau alternează cu corale. Elemente ale temei secundare II din *Simbioze* răsună estompat (litera U). Spre sfîrşit vocile se desfac din nou indicînd modul : mi-do-fa-sol bemol-si-re-sol becar-la bemol-re bemol-mi bemol-si bemol.

Epilogul este dominat de tema principală din *Prolog*, adusă nemodificat pentru a cimenta blocul arhitectural într-o sudură compactă. Readucerea temei principale, a temei motrice, generatoare, în final parcă actualizează principiul ciclic utilizat în primele simfonii, dar abandonat parţial în „Muzica Solemnă".

Simfonia VIII — Luceafărul marchează un punct semeţ în ierarhia simfoniilor lui Berger. Într-un anumit fel, această simfonie apare drept încununarea principiilor anterioare afirmînd o sinteză a elementelor stilistice din cele două cicluri, formate, după cum am arătat, din cîte patru simfonii. Rezultă că Berger continuă şirul înnoirilor menite să regenereze plasma expresiei. Cu toate acestea, faţă de Simfoniile V-VI şi VII, se observă o anumită revenire la principiile anterioare, o slăbire a ponderei experimentelor. Probabil cooptarea vocii umane, deci lărgirea spaţiului sonor ca şi universul poetic eminescian la care apelează, l-au determinat pe Berger la o anume sobrietate şi profunzime, obţinută printr-o accentuare a investigaţiilor şi totodată printr-o adîncire a coeficientului expresivo-filosofic. Berger reînnoadă în mod vizibil legătura cu ceea ce fusese mai original şi valoros în simfoniile primului ciclu, îndeosebi cu *Tragica* şi continuă liniile promulgate în simfoniile următoare într-o manieră care indică escaladarea unei noi trepte mai aşezate, mai încercate, mai sigure. Continuă să acorde importanţă elementelor înnoitoare dar preţuieşte mai puţin suportul său tehnico-raţional. În consecinţă, forţa de generalizare a

Scanned with OKEN Scanner

simfoniei *Luceafărul*, ca și densitatea emoțională, pare superioară. Să fie acesta semnul unei noi forme a maturității care se cîștigă ori se accentuează pe măsura înaintării progresiei vieții ?

Sînt multe argumente care ne sprijină aserțiunea. Profilul tematismului este unul dintre acestea. Bunăoară, curbele pe care temele le înscriu nu mai sînt atît de extinse. Probabil o temă din prima parte (litera E) ne infirmă, dar restul se remarcă printr-un discurs interiorizat, sobru, desfășurat în mare parte din aproape în aproape, cu intervale relativ ușor de intonat vocal. Vocalitatea se substituie caracterului instrumental îndrăgit în celelalte simfonii ale celui de al doilea ciclu.

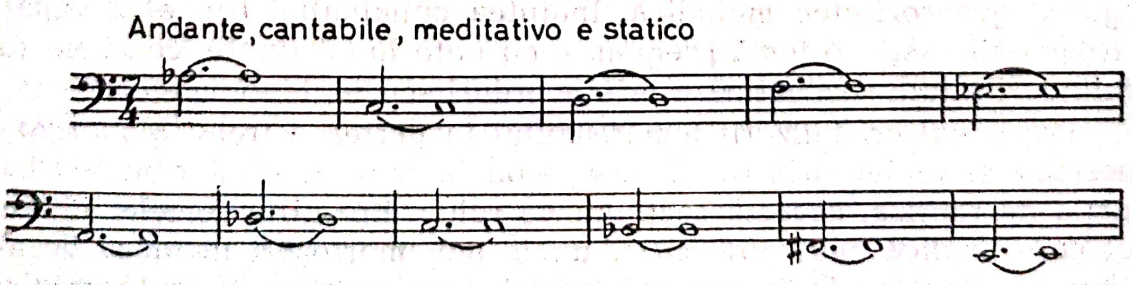
O altă trăsătură care parcă se accentuează, dar nicidecum nu este nouă, este intensificarea unității tematice dintre toate părțile, ceea ce influențează și arhitectonica lucrării, cu cele cinci părți ce se calchează pe forma liberă de sonată (primele trei mișcări), fugă și fantezie.

Surprinzător este că temele nu mai au caracterul anterior de șuvoi desfășurat în faze succesive și nesimetrice. Aici temele, aceasta se vădește îndeosebi începînd cu partea a treia, sînt extrem de concise, reduse la esența motivică. Să fie acesta semnul deplinei maturități ?

Revenirea semnalată înseamnă că temele nu se articulează conform schemelor modurilor proporționale ca în precedenta simfonie ci în virtutea unor reguli nu numai interioare deci, greu de indicat, desprinse din arsenalul serial. Aproape fără excepție, în configurația tematică se semnalează lanțul serial.

Tematismul primei mișcări, *Andante cantabile, meditativo e statico,* indică o puternică interdependență ca și o reliefare distinctă a fiecărei individualități sonore. Simfonia debutează printr-o scriitură cu acumulări de voci și planuri de monodii paralele, fiecare trasînd modul din care se desprind celule melodice care devin apoi formule de referință. Într-un asemenea context se vor desfășura linii simultane într-o polifonie statică, instaurînd o expresie lirică, reflexivă. Liniarismul preconizat se trasează cu gravitate, prin intervale alăturate, fără asperități și cursivități.

În registrul grav se infiltrează tema principală, avînd un pronunțat caracter meditativ.



Observăm desfășurarea izoritmică, conferind o anumită așezare, stabilitate. Ne amintim că în marea majoritate a temelor lui Berger se întîlnea un mobilism pronunțat cu veșnice schimbări metrice și nonre-

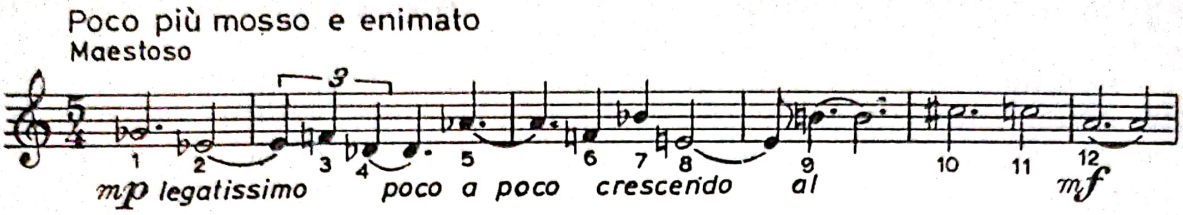
Scanned with OKEN Scanner

petări motivice. Aici autorul nu se sfieşte să se menţină pe aceeaşi formulă ritmică.

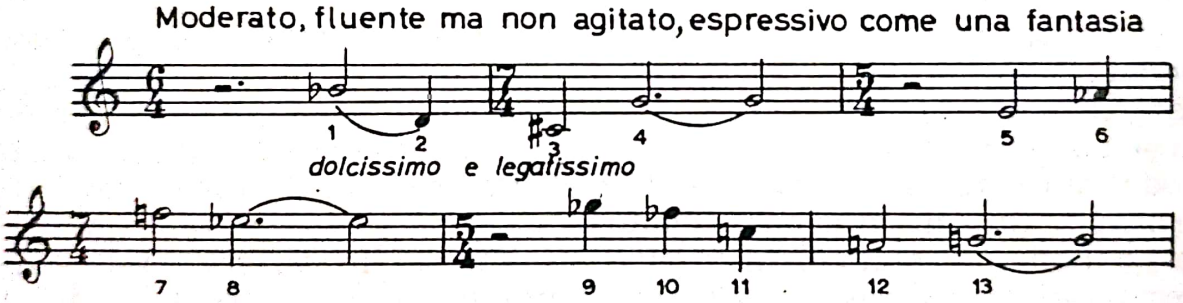
Prima temă secundară încredinţată violoncelilor are o fizionomie comună. Se merge pe fraze concise, răspicate.

Viorile intonează (litera E) o temă de tipul celor întîlnite mai ales în Simfoniile VI şi VII, înscriind curbe boltite, de largă deschidere.

A doua temă secundară, de fapt cea mai pregnantă, revine cornului în Fa, avînd un caracter dinamic :



Este interesant că W. Berger îşi construieşte numeroase teme din părţile următoare pe tiparul ideilor primei mişcări. Astfel, melopeea intonată de clarinet la începutul părţii secunde. *Moderato, fluente ma non agitato, espressivo come una fantasia,* poartă reminiscenţe din celulele temei principale, şi ale celor două secundare. Apare aici o anume oscilaţie metrică ca şi frecventele salturi de intervale mărite şi micşorate, ce însă nu depăşesc octava.



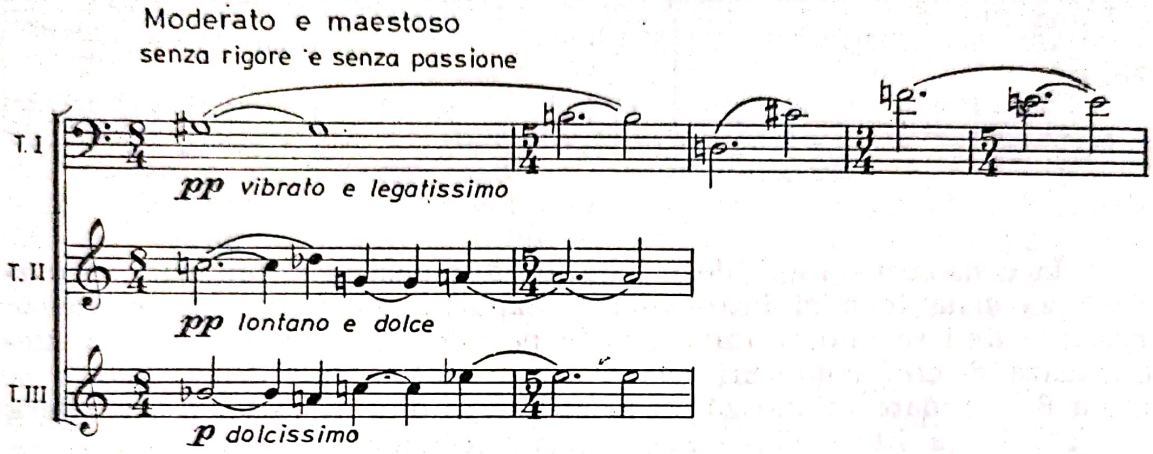
Va reapare uşor modificată în momentul culminaţiei, la viori, viole şi violonceli în unison (lit. f).

Tema secundară a acestei părţi se va remarca prin lirismul nostalgic şi generozitatea melodică. Înaintea culminaţiei (lit. e) trompeţii şi trombonii susţin o temă pregnantă cu note lungi ţinute, coardele subliniindu-i ţinuta strălucitoare prin acorduri scurte, bine marcate.

Procedeul cristalizării tematismului în partea a treia, *Moderato e maestoso,* se obţine prin ramificarea modelelor primare. Atribuindu-i-se funcţia de repriză, această secţiune va relua dinamizat temele iniţiale, fapt care explică analogiile ca şi unele metamorfozări în ideea de a-i asigura o oarecare independenţă. Altfel spus, repriza se conturează în egală măsură cu afirmarea statutului de sine stătător al părţii. Se modifică şi sub aspectul instrumentaţiei. Orchestra sună foarte plin, fenomen la care concură şi orga cu sonorităţile sale impunătoare şi colo-

Scanned with OKEN Scanner

rate. Ambianța generală realizată este monumentală și extatică, datorită în bună măsură pedalei susținută de tutti orchestral, formată din seria de 12 sunete în ușor variabile ipostaze timbrale. Iată cele trei incipituri tematice, principal și două secundare, în ordinea enunțării lor care corespunde cu expoziția. Mai aproape de sursă sînt tema secundară la corn în Fa și principală. Mai îndepărtată pare a doua temă secundară, expusă de clarinet în si bemol. De fapt această a doua temă secundară din partea III este exact fraza a doua din tema primă secundară din expoziție.



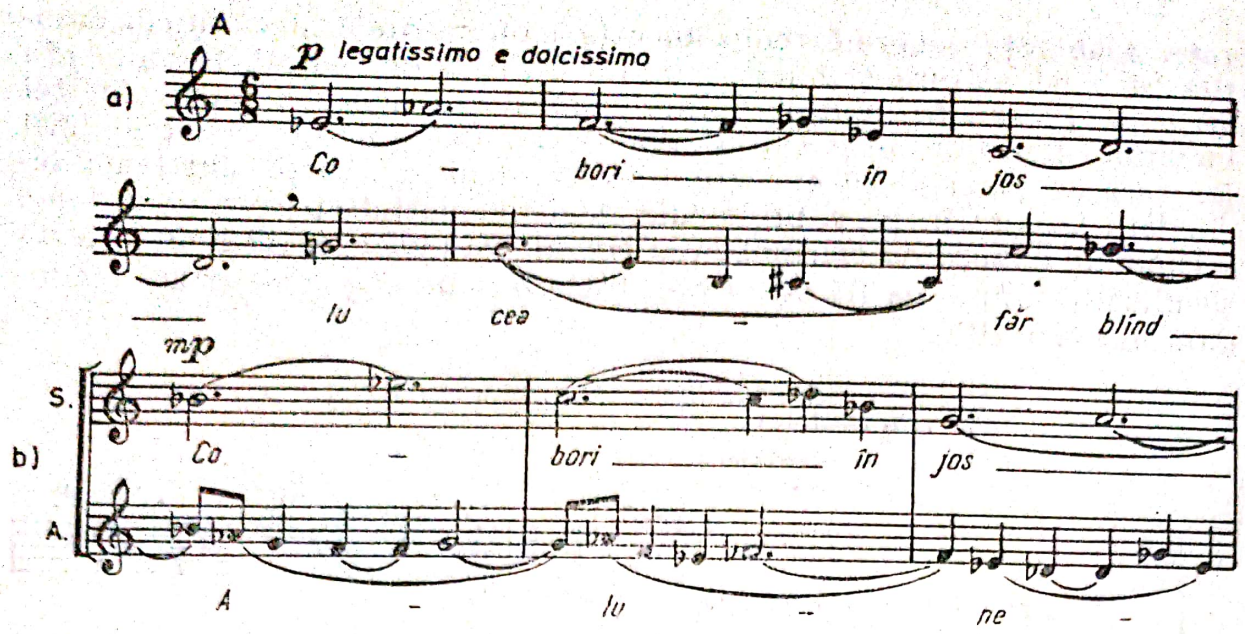
Se observă mai ușor decît în prima parte, respectiv expoziție, înrudirea desenului ritmic al celor două idei secundare.

O temă nobilă, înzestrată cu strălucirea razei de soare răsună la începutul secțiunii a patra, *Allegro solenne e poetico*, care realizează punctul suprem de tensiune al simfoniei prin canalizarea dramatismului spre acest moment, iluminat de limpezimea și verva poetică a versului eminescian. Este tema fugii pe care se edifică întregul discurs al părții. Prima strofă din *Luceafărul*, „Cobori în jos luceafăr blînd..." servește compozitorului drept pivot în transpunerea de autentică vibrație, obținută printr-o rostogolire melodică misterioasă și totuși limpede, alambicată de ingenioase interferări de abisuri și planuri liniare. Filosofia lui Eminescu a găsit în dramatismul liric al lui Berger o savantă corespondență.

Tema trompetelor în do poartă nimbul fermecat al motivului incrustat în tema principală a părților unu și trei. Și mai elocvent apare corespondența în răspunsul contrabașilor, care respectă regula șirului dodecafonic.

Transpunerea versului eminescian prefigurează în subiectul fugii sinuoase meandre, vocalize și mersuri șerpuitoare, aducînd ecouri ale vechilor cîntări pămîntene. Împletirea vocilor în expunerea fugii susține măiestria polifonică riguroasă, atît de liberă și îndepărtată de stilul epocii de aur a acestei discipline. Observăm că nici aici nu se renunță la principiul celor douăsprezece sunete :

Scanned with OKEN Scanner



În construcţia fugii, de o laborioasă măiestrie şi fantezie, ce evidenţiază distanţe mici între voci şi expoziţii succesive, se utilizează multiple linii secundare (mai ales în partidele instrumentale) care vehiculează discret contururi tematice din părţile anterioare. Astfel, la litera B — vioara intonează un profil dedus din prima temă secundară a părţii I; la litera G — apare tema secundară a aceleiaşi; H — stretta, aduce o temă de coral din partea I; litera K — reminiscenţe tematice la viori din prima şi a treia parte.

Finalul, Allegro epico e fluente, come una Fantasia, are funcţie meditativă. Arcul dramatic este consecvent orientat înspre potolirea pasiunilor, conflictul se destramă, reminiscenţele a ceva întîmplat cîndva par şi ele îndepărtate. Partitura părţii a V-a oferă ascultătorului recitative ample, dialoguri instrumentale care regrupează incipituri melodice anterioare cum ar fi subiectul fugii şi melopeea clarinetului din partea II. Ţesătura simfonică este de tip variaţional şi, practic, rolul temelor noi apare considerabil diminuat. Ceea ce se aude intonat la clarinet nu are prea mare individualitate. Excepţie face tema de la vioara solo (litera A), al cărei discurs recitativic este interesant chiar şi prin imobilismul său.

Compozitorul recurge la o serie de procedee orchestrale şi de scriitură menite să menţină tonusul expresiei dar şi să creeze starea de dispersare treptată şi totală glisare. Din nou se aud structuri geometrice, acumulări sonore ascendente, înscriindu-se serii... În coda *Fantasiei* se punctează epilogul ciclului, ca şi la început, contrabasul face să răsune pentru ultima oară melodizată ideea principală a primei părţi, trasînd conturul de închidere al arcului arhitectonic ca şi o melodie largă de tip proporţional.

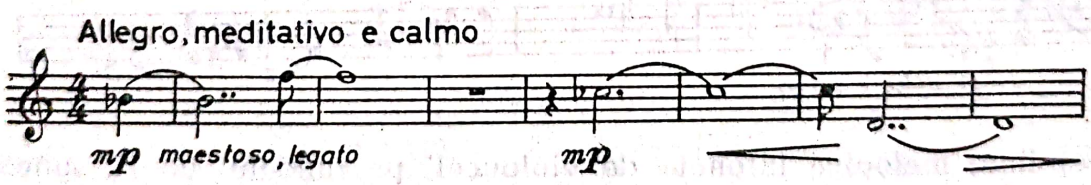
Fără îndoială, omogenitatea tematică a simfoniei *Luceafărul* pare mai consolidată decît în alte partituri ale genului sau într-un alt caz, pare mai limpede scoasă în relief. Totuşi optăm spre prima ipoteză, punînd în balanţa raţionamentului pe lîngă talentul şi măiestria compozitorului şi o mai mare experienţă care l-a făcut să reînnoade legă-

Scanned with OKEN Scanner

tura cu marea axă a dramaturgiei simfonice în care nimbului tematic i se acordă un rol de primă importanță. În cadrul simfoniilor sale, Berger — prin *Luceafărul* — realizează revenirea la principiile tematismului total din primele opusuri în acest gen, înțelegînd prin aceasta metoda înlănțuirii temelor părților simfoniei pornind de la blazonul inițial. Revenirea nu are aspectul unor reluări mecanice a principiului. Este vorba de o tratare generalizată stratificată pe cuceririle înregistrate în simfoniile imediat anterioare, care conferă stilului modernitate și prospețime. Ceea ce se obține este deci un stil personal, inovator, axat pe matca tradiției dinamice.

Fantasia este titlul programatic al *Simfoniei a IX-a*, care prezintă aspecte tipice pentru stadiul maturizării și măiestriei componistice a lui Berger și prin el, al muzicii românești. Și aici se observă de la distanță stilul acestui talentat și fecund autor ca și consecvența cu care respectă principiul nonrepetabilității. Cu toate că și această simfonie se înrolează într-o sferă lirico-dramatică tipică personalității lui Berger, aducînd în plus expresii policrome adiacente care finalmente pun sub semnul întrebării menținerea determinării globale inițiale, se aduc numeroase elemente stilistice nemaiîntîlnite sau prezentate într-o montură atît de originală, încît dau impresia a ceva insolit și profund.

Tematismul simfoniei *Fantasia* devine alfa și omega întregului discurs, apărînd ca un tot unitar și totuși extrem de variat. Contradicția este doar aparentă aici, deoarece ipostazele diverse nu fac decît să susțină și mai mult omogenitatea întregului ansamblu. Din primele măsuri — *Allegro meditativo e calmo* — se diferențiază două entități sonore distincte care-și vor disputa supremația sau își vor distribui rolurile în developarea substanței sonore. O structură cu aspect de bloc se aude la coarde, apoi la suflători, suprapunînd seria formată din sunetele: mi — si — fa — do diez — sol diez — re și respectiv, fa diez — la diez — re diez —la— do — sol. Oboiul intonează tema conducătoare a întregii simfonii, temă formată din patru sunete, semnal de cvintă suitoare și septimă mică coborîtoare, de o expresie meditativă, luminoasă, dar și dură, răscolitoare:



Tema principală are o construcție complexă: a b c a a$_1$ d a, în care elementele de repriză sînt cimentatoare. Se articulează diferite profiluri tematice în care se regăsesc intervalele fundamentale ale motivului primar. Bas-clarinetul intonează două ipostaze tematice derivate dar mai aproape de model este tema de la oboi și viole, ca și cea de la clarinet bas și fagoți.

Pentru întîia oară în creația de simfonii a lui Berger, tema secundară nu este o linie melodică ci un coral (evident, căruia nu-i lipsește

Scanned with OKEN Scanner

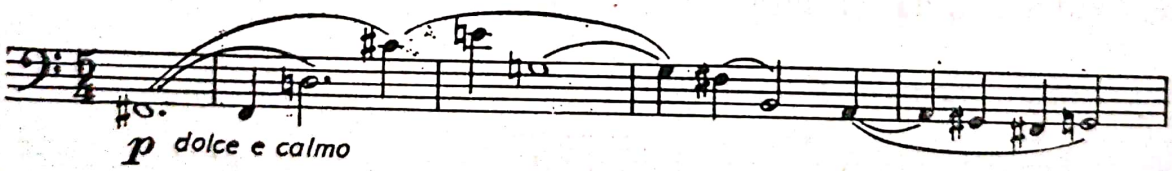
tenta melodică) de douăsprezece voci, asupra căruia vom reveni ceva mai tîrziu.

Şi în dezvoltare, prima etapă, se aud secţiuni liniare şi coraluri seriale, antrenînd elemente îndepărtate ale temei ca bunăoară cea de la oboi solo, pe o pedală de re a violoncelilor. Etapa a doua are trei faze fiecare aducînd o temă de obicei contrapunctată, descinzînd din conturul tematic originar. Revin planurile melodice cu arcuri, intervalice largi, tipice stilului preconizat de Berger în simfoniile celei de a doua perioade.

A treia etapă a dezvoltării furnizează sonorităţi contrapunctice la două şi trei voci (coarde) avînd numeroase linii specifice stilului melodic creat de Berger. Dezvoltarea impune o factură oarecum improvizatorică cu numeroase desfăşurări libere în care structurile de cîte 5, 6 şi 7 sunete par predominante.

Pregătirea reprizei constituie a patra etapă a dezvoltării, avînd aspectul unei acumulări plurifacturale în care se include şi tema principală, la violonceli în inversare. În repriză, extrem de impunătoare ca sonoritate, tema este încredinţată trombonilor, într-un dialog strîns cu coralul serial, adică secţiunea secundară desfăcută în masive blocuri de 4+3+5 sunete suprapuse în 12+12 sunete. Tema principală devine mai concisă, mai energică, fiind acompaniată de orgă.

În partea a doua, *Toccata, Presto, veloce e limpido, ma sempre dinamico,* avînd rolul dezvoltării în cadrul întregii simfonii concepută sub formă de sonată liberă, tema principală se articulează pe fundalul desfăşurării precipitate a orchestrei de către două flaute care dialoghează. Se pot remarca uşor antecedentele intervalice permutate aici prin lărgirea ambitusului ca şi a registrelor ; în suportul orchestral se dinamizează, se extinde suflul melodic care capătă aspectul contrapunctării zigzagate încrucişate prin alăturarea unor planuri rectilinii. Elementele secţiunii secundare sînt : a) motiv pizzicato la contrabaşi, punctat la tubă ; b) o temă expansivă la bas-clarinet, de fapt adevărata temă secundară, aşa cum apare în repriză

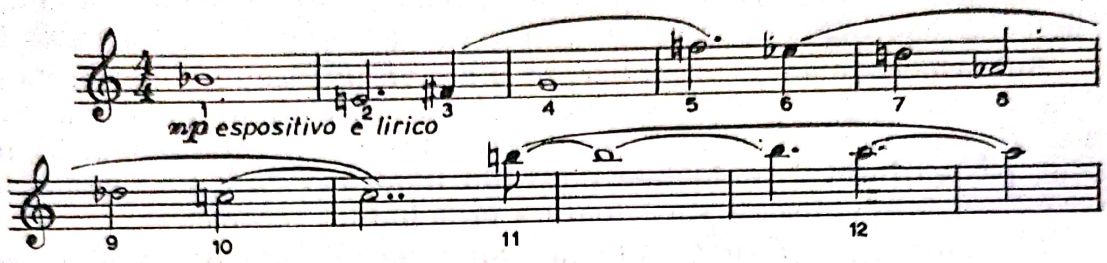


şi c) linie melodică intonată de violonceli pe fundalul de 12 sunete al coardelor.

Tema principală a acestei părţi revine în prima etapă a dezvoltării la distanţa de şase măsuri. Într-a doua etapă, *Toccata,* tema o recunoaştem la coarde. În culminaţie regăsim straturi extinse de 12 sunete. Extrem de luminoasă devine tema în repriză tot la coarde, pe un acompaniament de ostinato, optimi, şi al blocurilor compacte, nu atît de masive însă la suflători. În coda, tema principală va domina sonoritatea, dar alături de ea se aud diferite elemente tematice derivate şi coraluri.

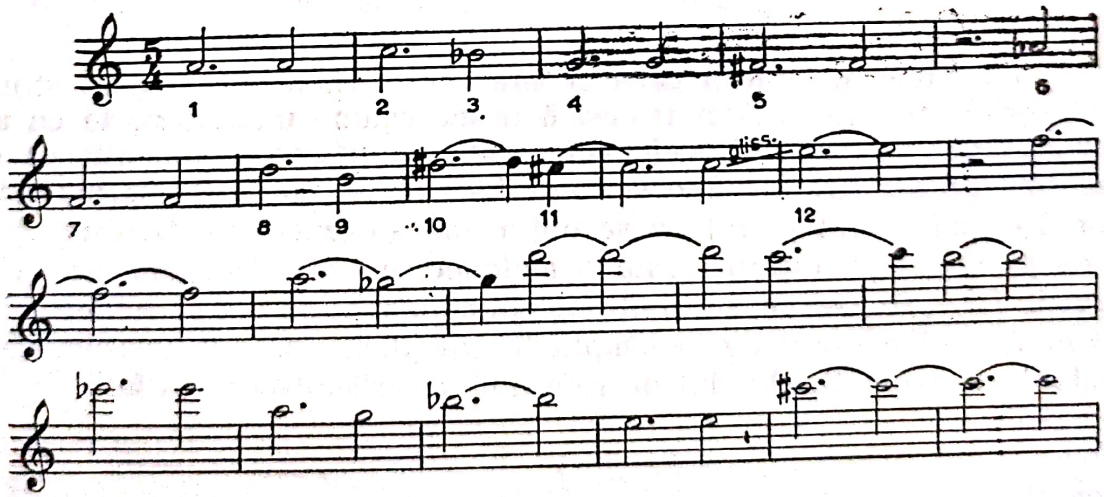
Scanned with OKEN Scanner

Partea a treia, deşi are caracter de sine stătător, înglobînd o amplă fugă, în secţiunea centrală, îndeplineşte funcţia reprizei întregii simfonii, mai exact a primei părţi. Iată de ce vor reveni temele fundamentale. Pe complexul de 12 sunete, pedală armonică, trombonii trasează contururile temei principale iar violoncelii reiau elementele tematice ale temei principale, în aceeaşi ambianţă tonală. Nou este subiectul fugii la viorile II :



Se observă conturul de 12 sunete ca şi înrudirea cu tema principală. Subiectul va căpăta o tratare impresionantă, la început răsună la patru voci, apoi prin orgă la alte patru voci ca treptat să se extindă la dimensiunile întregii orchestre, înregistrînd o creştere colosală, ce conduce la un coral, un bloc de 24 sunete, realizat prin suprapunerea a două structuri dodecafonice. În final orga reia maiestuos tema fugii.

Epilogul aduce o nouă idee melodică, extrem de largă, cu o desfăşurare treptat ascendentă, a cărei construcţie grupează două serii de 12 sunete :



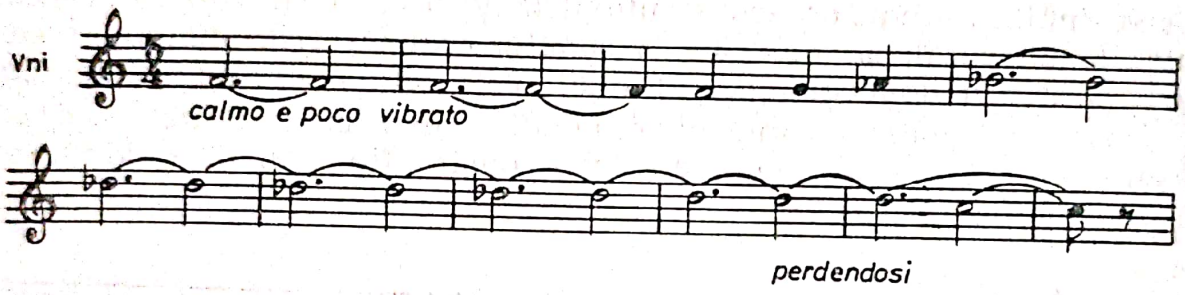
Ceea ce urmează ţine de domeniul ciclic, în sensul că se reiau teme ca : principală, cu care se şi încheie această parte şi deci simfonia, ca şi motivul pizzicato al temei secundare din partea a doua *(toccata)*, ca şi alte metamorfozări subtile şi ingenios articulate ale altor contururi tematice. Fără îndoială că în transfigurarea motivelor un rol important îl joacă principiul variaţional întîlnit pretutindeni în creaţia de simfonii a lui Berger.

Scanned with OKEN Scanner

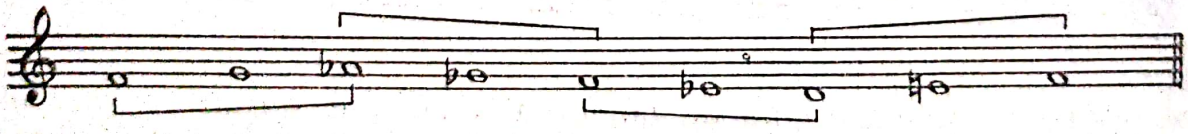
A zecea simfonie — *Melopeea* — are o sudură tematică interioară ce pledează pentru consecvența stilistică a lui Berger, în sensul că se regăsesc trăsături anterioare, dar, în același timp, susține și fața reversă a medaliei, veșnica primenire ce antrenează noi modalități tehnice. Aici compozitorul asimilează tehnica mulțimilor de mulțimi de șiruri cromatice proporționate și corelate. Practic aceasta înseamnă o enormă deschidere sonoră în care fluxul mulțimilor se desfășoară nestingherit de tirania unor centri autoritari. Și totuși, la fel ca în celelalte simfonii, Berger își polarizează întregul edificiu sonor pe centri modali limpede indicați. În *Simfonia a X-a* acest centru este sunetul *fa*.

Sub aspect tematic se realizează o activă interacțiune pornindu-se de la prima, care devine conducătoare și formativă, generînd alte teme. Cea mai pregnantă filiație este însă aceea dintre temele intradei, partea întîi și subiectele fugii din final, care într-un anumit fel apare drept întruchiparea superioară a principiului reprizei.

Caracteristic pentru temele din *Simfonia X* este o anumită așezare, liniște concretizată printr-un mobilism reținut și cantabilitate de tip vocal. Acestea sînt evidente în tema principală ce apare în partida viorilor din prima parte, *Moderato e poco rubato* :

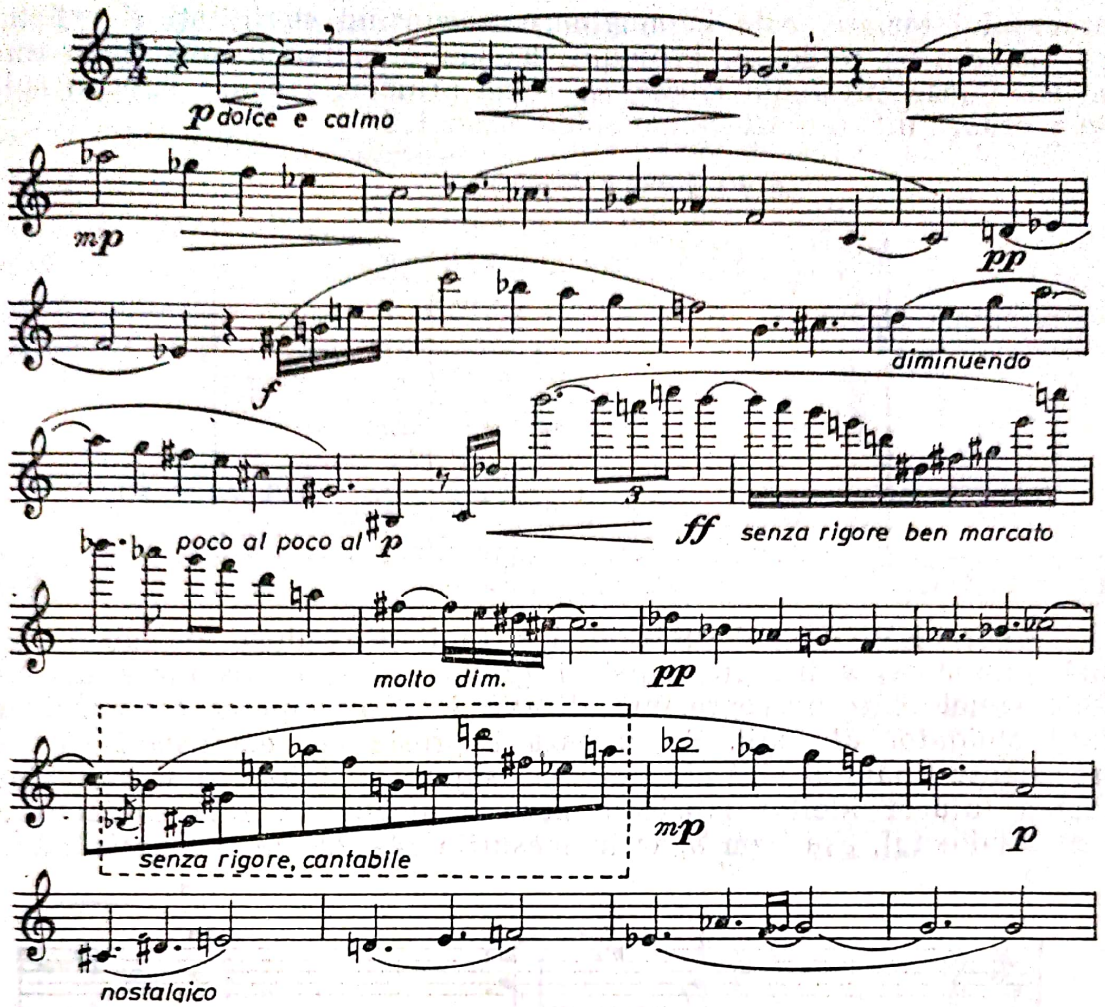


Constatăm absența a ceea ce era caracteristic lui Berger : structura serial cromatică. Aici tronează o succesiune modală de fa cu un număr redus de sunete. Nici dacă recurgem la contramelodiile ce se desprind pe parcurs la viole și contrabași (fa — sol — la bemol — si bemol — mi bemol — re) nu se obțin douăsprezece sunete. Cum însă tema principală a intradei este o melopee, ea se va depăna de către flaut în fraze succesive, secvenționale, îmbogățite cu noi și noi meandre pe linia unei evoluții de la simplu la complex, vocal la instrumental, diatonic la cromatic. Modul de referință se cristalizează astfel :

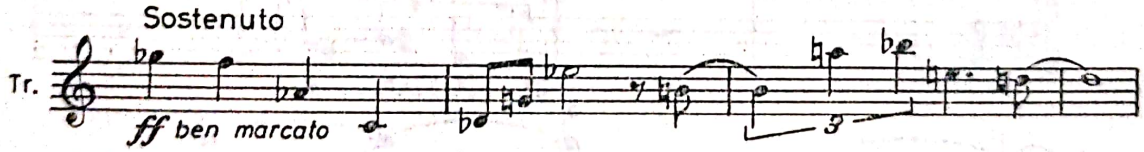


Profilul temei principale așa cum se afirmă în partida flautului solo aduce formule ce vor avea un rol marcant în conturarea altora, printr-o subtilă dar precisă anticipare. În mod răspicat se afirmă într-o formulă ornamentală subiectul I al fugii quadruple, serial și foarte bergerian ca dispunere intervalică :

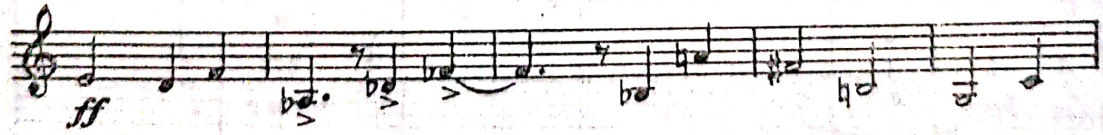
Scanned with OKEN Scanner



Odată afirmată, structura tematică a subiectului fugii se va substitui ca importanță temei fundamentale. O nouă dezvoltare contribuie la amplificarea și varierea temei prin recitative gradate, care angajează trimiteri la celelalte subiecte și chiar contrasubiecte ale fugii. Iată anticipat subiectul III



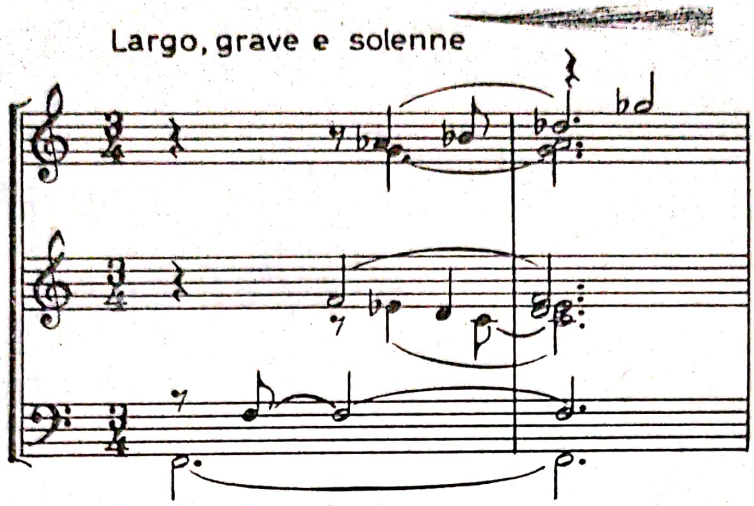
și subiectul II



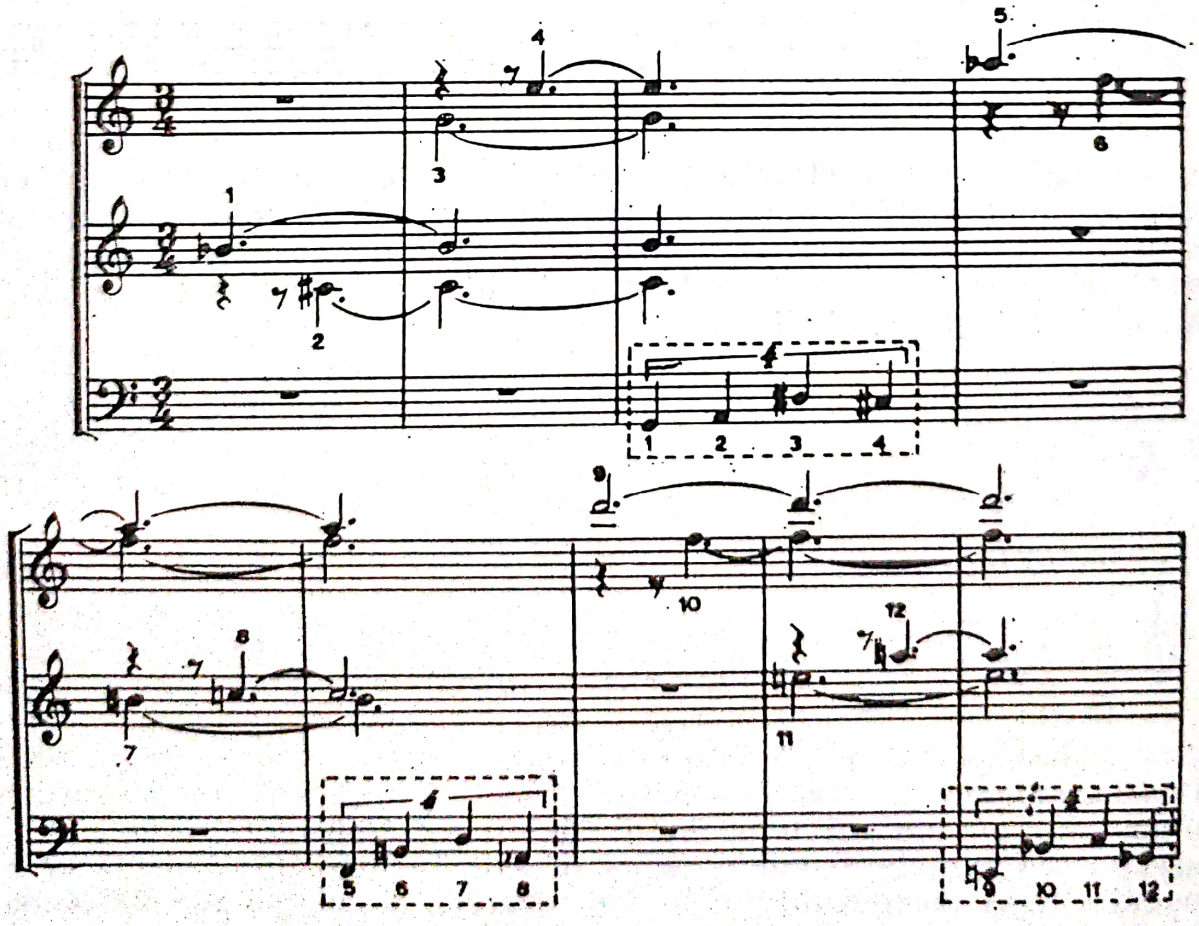
În partea a doua, *Allegoria, Largo, grave e solenne*, se produce o transcendere expresivă a structurii tematice inițiale, dezvăluindu-i-se potențialul parcurgerii unor lungi cicluri de transfigurări menite să pregătească caracterul imnic ce va triumfa în fuga finală. Fantezia și ingeniozitatea compozitorului în organizarea, modelarea și conducerea

Scanned with OKEN Scanner

procesului tematic este impunătoare, ascunzînd subtilităţi şi reliefuri ce anevoie se trădează. Prologul dezvăluie metamorfozări de natură să cimenteze substanţa muzicală. Tema principală apare după o suită de acorduri, într-o ipostază melodico-armonică.

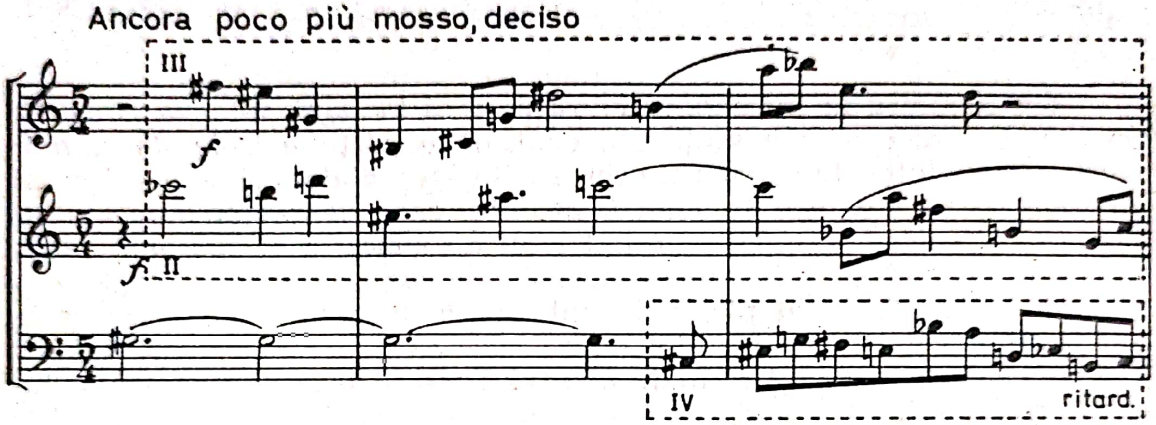


Ceea ce va deveni subiectul I al fugii se readuce tot sub o ipostază armonică, avînd în registrul grav motive fragmentate de cîte patru sunete care nu reprezintă altceva decît anticiparea contrasubiectului obligator al fugii. Se creează impresia că tematismul părţilor precedente finalului sînt chemate să asigure cristalizarea şi individualizarea tuturor ideilor muzicale care o alcătuiesc. Iată subiectul şi contrasubiectul, aşa cum apar în măsurile 14—22 ale *Allegoriei :*



Din măsura 23 contrasubiectul obligator va apare liniarizat, într-un desen ritmic ostinato, avînd susţinere în pedala fa şi dramatizare prin acorduri sincopate în registrul înalt. Din nou se recunoaşte subiectul I în notele grave ale orgii, prin fragmentarea sa motivică (măs. 37—42).

Continuînd urmărirea elementelor tematice vom observa în puntea dintre aria şi coralul părţii a doua alăturarea contrapunctică a trei dintre subiectele fugii. La discant subiectul III, la vocea mediană — subiectul II, iar în bas — subiectul IV.

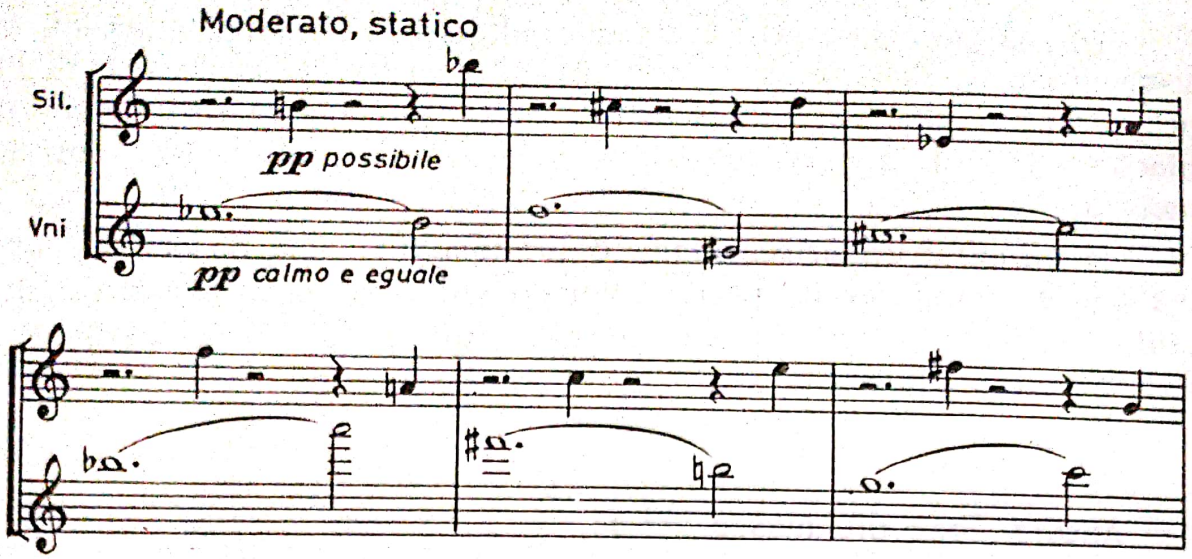


Aria, Allegro moderato, dramatico e risoluto, partea a treia, oferă noi trasee ale temelor conducătoare, evidenţiind individualitatea lor plurimorfă prin comparare şi condensare în contextul unor mulţimi de variante posibile. Acestea vor fi perpetuu supuse fluxului şi metamorfozării, adîncind, cum spune autorul, „modalităţile şi virtualităţile de structurare ale melosului în ansamblul elementelor constituante precum şi în perspectiva unui întreg compus din părţi şi evoluţii convergente“ [11].

După o anacruză ce trasează o temă bergeriană, adică serială şi desfăşurată în spaţiu (măs. 1—9), se aud coraluri printre care răzbat cantilene şi rememorări cu interjecţii acordice, prilejuind evidenţierea temelor ciclice. Astfel recunoaştem subiectul I (măs. 14—16), contrasubiectul obligat (măs. 23—26), alte contrasubiecte (măs. 31—36), subiectul III (măs. 42—45) şi subiectul IV (măs. 50—55, silofono). Iată cele două contrasubiecte noi ce se afirmă la silofono şi viori. (Contrasubiectul de la viori este în fond subiectul III în recurenţă.)

[11] Berger, W. *Simfonia* X. Explicaţiile autorului asupra structurii partiturii.

Scanned with OKEN Scanner



Un recitativ la întreaga orchestră, apoi la flaut solo va constitui punctul de trecere spre secţiunea centrală a părţii a treia, *toccata* în care se dezvoltă tematismul prin recitative, dialoguri şi variaţiuni. Această parte are însă şi o temă proprie, care va reveni augmentată în repriză (măs. 194—203) marcînd axul de simetrie al simfoniei. Spre sfîrşitul mişcării se reiau într-o formă conclusivă, monumentală, evenimentele tematice din planurile anterioare. Răsună eroic, viguros în valori ritmice largi, subiectul I (măs. 292—339), ceea ce poate susţine aportul deosebit ce i se atribuie acestei teme în organizarea arhitecturală a simfoniei.

W. Berger reactualizează în partea a patra, *Andante, calmo e fluente, serioso e lirico,* o complexă structură abordată numai de marii maeştri ai polifoniei : „concursus et coagmentatio omnium fugarum". Stilul contrapunctic întruchipat magistral în precedentele simfonii (dar şi în quartete) marchează aici o treaptă semeaţă în fuga quadruplă. Cum subiectele nu reprezintă entităţi inedite şi nici trei dintre contrasubiecte înseamnă că materialul pe care se edifică este cunoscut. Berger nu ezită să recurgă la un asemenea procedeu care, să recunoaştem, nu e de natură să furnizeze acel interes oferit de ceea ce e nou. În cazul de faţă necunoscut şi compensator e tehnica polifonică, ingenioasă, dinamică şi colorată, asigurînd o tensiune dramatică de mare altitudine. Aşadar, prezentarea temelor finalului devine superfluă. Vom insista în schimb asupra implicaţiilor dramaturgice derivate din metoda adoptată în simfonia *Melopeea.*

S-a putut vedea că în această partitură acţionează tema generatoare care va reveni în partea secundară şi în coda finală. Din ea se desfac prin variaţiuni subiectele fugii quadruple iar apoi, şi contrasubiectele. În partea a doua materialul tematic aparţine reminiscenţelor şi reprofilărilor, în timp ce, în partea a treia există o temă autonomă care revine în repriza aceleiaşi mişcări dar nu şi în afara cadrelor sale. Ca atare, simfonia e dominată de la un capăt la altul de subiectele fugii, deoarece tema generatoare nu are insistenţa şi deci nici prezenţa subiectelor fugii, îndeosebi primul, care pare dominant. Acesta se

Scanned with OKEN Scanner

identifică în cele mai importante momente ale celor patru părți, constituind temeiul culminațiilor monumentale.

Se produce astfel un fel de uzurpare a autorității tematismului generator în favoarea unor identități derivate care, în cele din urmă, trec în prim plan. Cum aceste variante, respectiv subiectele fugii, se regăsesc în momentele dramaturgice decisive, ale tuturor părților, în timp ce tema inițială nu, deducem că la mijloc are loc o deturnare de funcții. Deplina manifestare a subiectelor fugii realizîndu-se în final, sîntem îndreptățiți să afirmăm că planul arhitectural al simfoniei *Melopeea* este oarecum inversat, temele fugii constituind materia primă, arogîndu-și și primatul în asigurarea unității expresiei. În acest fel, părțile anterioare fugii trebuie considerate drept o laborioasă și complexă anticipare, conducînd spre culminația simfoniei — fuga. Astfel, centrul gravitațional al simfoniei stabilit de clasici și de către mulți romantici în prima secțiune se transpune în final, temele de aici vor domina totul, restul fiind de relativă importanță.

Așadar, W. Berger inversează oarecum rolurile tematice, în scopul obținerii unei gradații superioare, suprema dezvăluire a potențialului simfonic al subiectelor se canalizează în final, ceea ce întreține și gradează interesul muzical. Să rămînă această dramaturgie investită de Berger în *Simfonia X* un caz izolat, sau să aibă forța unei deschideri de perspectivă, indicînd o nouă cale pe linia reactualizării simfoniei ca gen ? Viitorul va răspunde acestei interesante întrebări.

Concluziile apar de prisos, dată fiind bogăția tipurilor tematice întîlnite în simfonii. Totuși, cu riscul de a repeta unele lucruri, îndrăznim să susținem că în evoluția stilistică a lui Berger, pe baza creației de simfonii se disting, nu știm precis dacă sînt perioade, dar modalități, în mod cert. Este limpede că într-un prim stadiu Berger duce o acerbă luptă pentru a se desprinde de sub tutela marilor simfoniști, inclusiv contemporani. Într-un al doilea stadiu, ceea ce nu înseamnă existența unei linii ferme de demarcație, și nici o distanțare în timp a celor două ipostaze, se evidențiază tentația dominării tehnicii modalo-seriale pe care nu o va abandona nici în simfonia *Fantasia*. În fine, un al treilea, de invenție proprie este conceptul modal-proporțional care nu acționează tiranic și nu este utilizat cu maximă consecvență. În sfera lui intră și unele procedee de organizare melodică ce nu se identifică neapărat cu șirul Fibonacci, dar care indică apartenența stilului Berger, caracterizat printr-o mare flexibilitate melodică, cu arcuri larg dispersate și salturi mari, întîlnite pe suprafețe variabile în toate simfoniile.

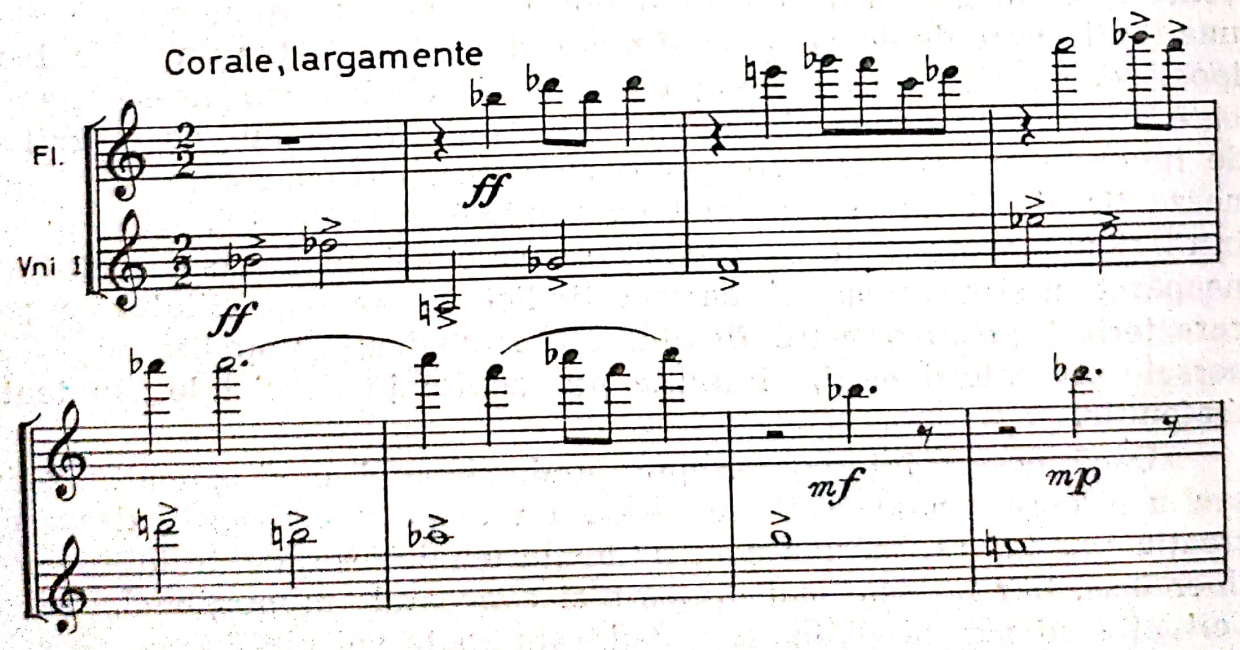
Dacă ne-am interoga asupra predominanței unui anumit stadiu sau mai corect modalități am evita un răspuns categoric, deoarece creația nu-l indică. Masivă pare influența tehnicii seriale, tratate foarte liber însă. Dar nu este mai prejos nici conceptul proporțional, adică derivația lui mai flexibilă, care definește poate cel dintîi ceea ce este personalitatea lui Berger. Probabil aceasta va apare pe retină, în conștiința ascultătorilor atunci cînd vor pronunța numele Wilhelm Berger.

Scanned with OKEN Scanner

În simfoniile lui Berger adeseori se întîlnesc coraluri, adică secțiuni homofono-contrapunctice cu aspect de blocuri sonore de durate restrînse. Într-un anumit fel, coralurile lui Berger descind din coralurile baroce germane. Funcția lor este însă destul de substanțial modificată. Rolul lor este divers putînd fi redus la următoarele: 1) apărînd ca un bloc monolit, aduc un contrast, 2) contribuie la menținerea unei ambianțe date, prelungind-o, 3) preiau funcții de travaliu, 4) suplinesc teme importante în construcția formei, 5) accentuează folosirea unei anumite metode componistice de regulă modalismul serial, 6) rol acompaniator sau linie polifonică.

Realizarea coralurilor nu apare sub *una specie*, putîndu-se sesiza o evoluție ascendentă în înțelegerea și fizionomia lor. O altă trăsătură, recurgerea la tehnica de coral nu este întîmplătoare sau pasageră, deoarece le întîlnim în aproape toate simfoniile. Aedvărat, aportul și spațiul ce li se acordă sporește direct proporțional cu creșterea numerică a partiturilor simfonice.

Simfonia *Lirica* are două coraluri. Primul se află în partea a doua (lit. F) și se expune de către trompete, tromboni și tuba. Nu are personalitate, de altfel e și laconic, șapte sunete a patru voci. În cadrul formei, coralul îndeplinește o funcție exterioară, marchează o nouă etapă în desfășurarea secțiunii a treia din a doua fază a acestei părți. Un alt coral, după cum am arătat, revine în final, în repriză (lit. P), împletindu-se cu tema acestei părți. Deci, pare mai degrabă a îndeplini o misiune acompaniatoare. Viorile, trompetele și cornii susțin coralul, fenomen rar, poate unic, la unison, timp de opt măsuri. Fizionomia sa are trăsături comune cu alte teme ale simfoniei, prin aceea că durata sa ține pînă se consumă seria de 12 sunete.



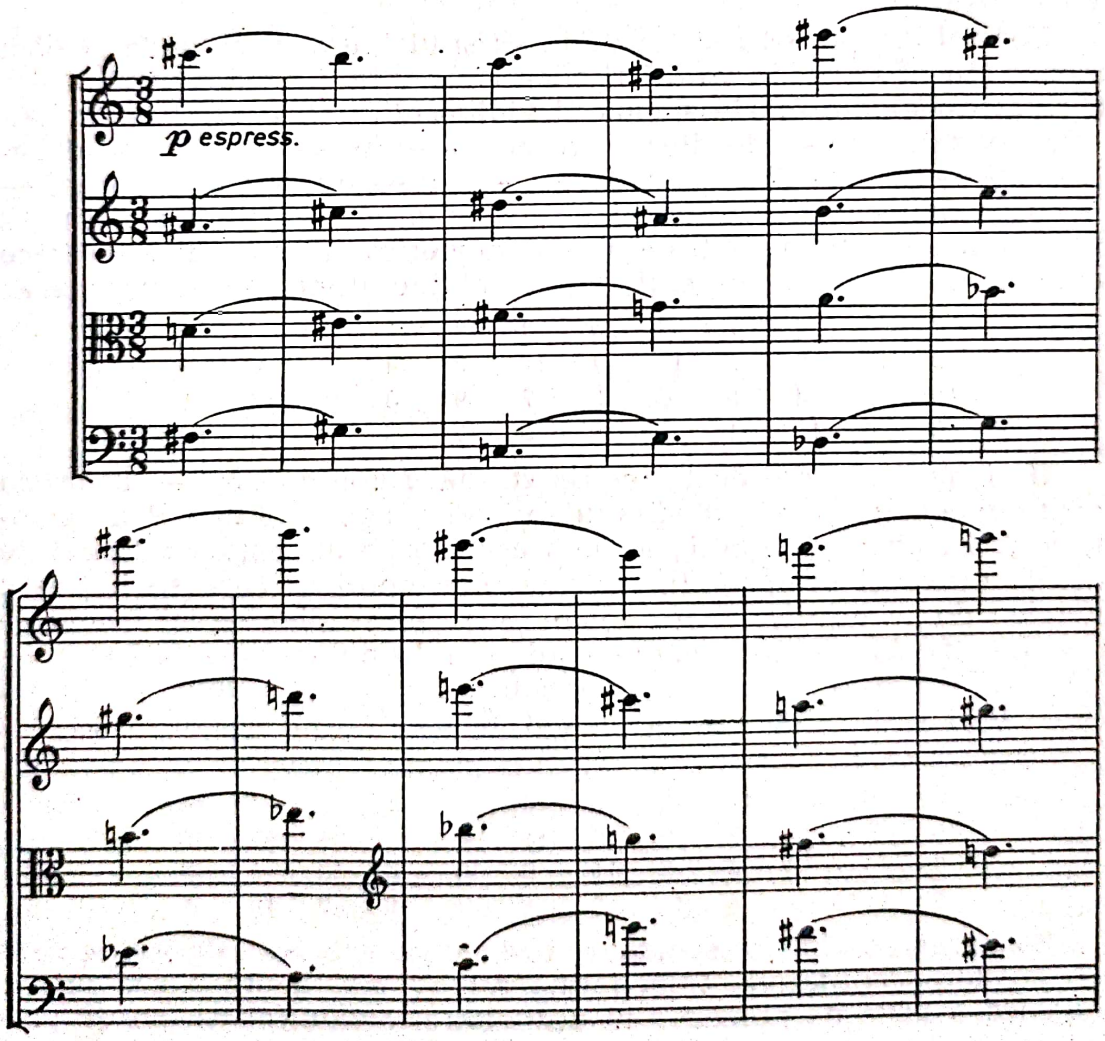
În *Simfoniile II și III* nu întîlnim corale propriu-zise, adică în sensul acordat de Berger în partiturile ulterioare, purtînd adeseori indi-

Scanned with OKEN Scanner

cația respectivă. Este adevărat că înaintea codei din partea a II-a a simfoniei *Dramatica* se proiectează la clarineți și fagoți (lit. b, măsura a cincea) o structură de opt sunete care are rezonanțe de coral. Totul este melodic în valori de note întregi, or, coralurile lui Berger sînt prin natura lucrurilor homofone sau pluristructurale.

Coralul se relevă în *Simfonia IV* în secțiunea secundă, chiar la început, atunci cînd tema passacagliei capătă profilul unor planuri paralele, în număr de patru, mișcîndu-se independent. Rezultă o contrapunctare curioasă ce, deși înaintează constant, dă impresia unui aparent imobilism. Variațiunile a II-a și a IX-a poartă atributele coralului, cu deosebirea că prima oară conlucrează quartetul de coarde, iar a doua, în variațiunea IX coralul apare în registrul grav la suflătorii de lemn și alămuri în timp ce coardele (minus contrabașii) întrețin figurații de șaisprezecimi și treizecidoimi. Tema passacagliei se menține în ambele variațiuni în vocea inferioară.

Vom exemplifica variațiunea II, deoarece este edificatoare pentru tipul de coral în creația lui Berger, mai ales că este primul în ordine cronologică.



Scanned with OKEN Scanner

Se observă prezența în fiecare partidă instrumentală a 12 sunete care însă nu se repetă la vocile extreme. În interior există cîte 11 sunete, al 12-lea se repetă.

Coralurile sînt în număr de trei în simfonia *Muzica Solemnă*. Spre sfîrșitul părții I (lit. H), coralul intervine spre a aduce o nouă fază în desfășurarea evenimentelor muzicale (vezi ex. p. 46). O structură ce amintește coralul apare în partea a II-a, la alămuri, fagot, contrafagot, violonceli, contrabași și orgă (măs. 12, lit. I). Într-un anumit fel, acordurile care compun coralul au forța desfășurării unui monolit cvasi-static, deși după opt planuri se întrerupe spre a dialoga cu viorile, violele, clarineții, cornul englez, oboii și flauții, după care iarăși se continuă. O passacaglie desfășurată pe un coral se întîlnește în partea a V-a (ex. p. 48).

Pentru *Simfonia a VI-a* coralul apare în două rînduri, cîte o dată în fiecare parte. La litera H, quartetul coardelor, în secțiunea medie, dezvoltătoare, creează o adevărată oază, aducînd pentru scurtă durată o clipă de destindere, un repaos înaintea unui nou rol de încleștare. Și aici axul melodic al fiecărei voci se încadrează strict în conturul serial cu deosebirea că valorile ritmice nu sînt identice (doimea rămînînd totuși valorea de bază), iar metrul se schimbă des : 8/4 7/4 5/4 8/4 5/4 4/4.

Coralul din partea a doua de la sfîrșitul literei U se aude la oboi și fagoți (patru voci), în valori ritmice constante, pe fundalul unui desen ritmico-melodic foarte sinuos al violoncelilor și contrabașilor. Sunetele utilizate : do — do diez — re bemol — re — re diez — mi bemol — mi — fa — fa diez — sol bemol — sol — sol diez — la bemol — la — si bemol — si. Prin anihilarea notelor enarmonice se obțin 12 sunete. Dacă efectuăm o transpunere numerică a celor douăsprezece sunete, pornind de la sunetul do, se obține următoarea dispunere :

5	3	6	7	8	5	10	12	1	11	2	4
9	10	8	2	12	1	11	3	4	7	6	5
11	2	4	5	6	3	7	9	8	10	12	1
3	6	12	11	2	9	8	7	5	1	4	10

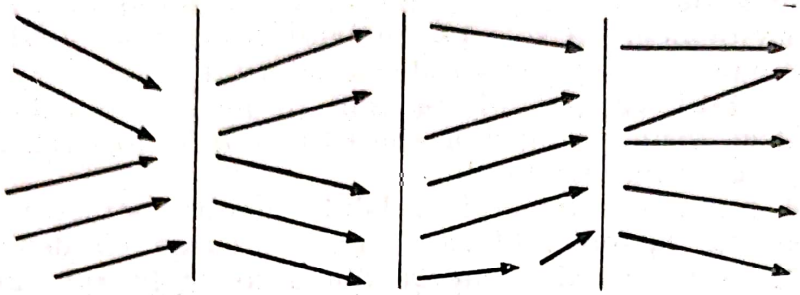
O singură abatere de la regula strictă a nonrepetării — în prima voce se repetă nota mi, la sfîrșitul primei fraze. La litera P a aceleiași părți tot oboii și fagoții, de data aceasta pe un fundal asigurat de coardele grave și campanelli, aduc un nou coral în care se întîlnesc sunetele : do — do diez — re bemol — re — re diez — mi bemol — mi — fa — fa diez — sol bemol — sol — la bemol — la — si bemol — si. Așadar, 15 sunete care prin reducție enarmonică devin 12 (do diez — re bemol, re diez — mi bemol, fa diez — sol bemol). Dispunerea numerică va fi :

3	6	12	11	2	9	8	7	5	1	4	10
10	9	8	7	6	5	11	1	2	4	12	3
7	5	2	4	3	11	9	10	6	12	1	8
2	11	6	8	12	3	5	4	9	7	10	1

Ponderea coralurilor sporește în *Simfonia VII*. Nu este vorba doar de o creștere cantitativă. Cum forma relativ mai liberă a simfoniilor angajează o serie de procedee în dezvoltare, coralurile își găsesc pla-

Scanned with OKEN Scanner

sament, contribuind la susținerea unor suprafețe de filieră modal-serială. Coralurile încep să se diversifice. Chiar în prima parte *Metamorfoze*, cea ce se aude la litera H se apropie de structura coralului, deși nu-i prea riguros. Apare la coarde, are cinci voci, fiecare de 10 sau 11 sunete pe orizontală, excepție, partida contrabasului, căreia i se încredințează note întregi, deci patru sunete. Coralul are patru grupuri de note, despărțite prin pauze. Faptul că contrabasul nu participă cu același desen ritmic, ar putea fi considerat că nu face parte din coral, revenindu-i un rol complementar. Diagrama liniilor este :



Adevăratul coral se va profila în aceeași parte, litera J. Îl intonează tot coardele alcătuind un bloc de cinci voci, în 12 măsuri fiecare avînd 12 sunete distincte (onor o excepție cînd sînt 11), avînd la bază principiul ca fiecare acord realizat să fie relativ consonant. Pertotal se utilizează 15 sunete :

mib	fa	solb	re	lab	sib	dob	sol	la	mi	reb	do
si	re	do	mi	fa	sol	mib	lab	do diez	fa diez	sib	la
fa	mib	sib	lab	do diez	si	sol	mi	re	do	la	fa diez
sol diez	la	mib	do	si	mi	do diez	re	fa diez	sib	fa	sol
do	si	la	solb	re	do diez	fa	sib	mi	la	sol	mib

Mersul vocilor înscrie contrapunctări îndrăznețe, în măsuri alternative, cu ritmuri compensate în tutti [12].

În partea a III-a, primul coral, *Pochissimo animato* menține principiile coralului anterior analizat, în sensul că are cinci linii, epuizîndu-se o dată cu parcurgerea de către fiecare voce a 12 sunete, în șase măsuri. Deosebiri : coardele sînt soliste (nu tutti), metrul și ritmul apar neschimbate (pătrime și doime). Interesant că se reia, absolut exact (la lit. t) coralul din prima parte. Un alt coral, mai complex, se ivește (lit. n) într-o opunere cu funcții coloristice, dat fiind dialogul realizat în trei planuri succesive, a cîte două măsuri între tutti coarde și soliști, corespunzător celor cinci grupuri : viori I, viori II, viole, violonceli și contrabași. Evident, aici acționează principiul antifonic. Ceea ce este extrem de interesant se referă la faptul că avem o repriză a coralurilor, a celor trei coraluri autentice din simfonie. Repriză poate fi considerată și revenirea pseudocoralului. Prezența sa aici ar putea servi ca argument în favoarea apartenenței la coral. De data aceasta repriza coralului se face antifonic, după cum urmează : ansam-

[12] Vartolomei, Luminița, *op. cit.*, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

blul orchestral susține coralul din *Recitativo și epilog*, iar instrumentele soliste readuc coralul din *Prolog* și *Metamorfoze*. Astfel, se alătură, distinct în trei formații, cele două coraluri, efectul sonor și expresiv fiind ingenios urmărit.

Readucerea exactă doar într-o altă conjunctură a coralurilor trebuie interpretată ca un semn de comoditate sau o subtilitate componistică ?

Cît privește dramaturgia coralului în partea a III-a, ea vizează asigurarea unui izbitor contrast.

După recitativul violei solo completată de intervenții complementare de scurtă durată urmează coralul II al simfoniei, apoi o secție atribuită violoncelului solo pe fundalul timpanului. Revine pseudocoralul. O nouă linie se încredințează viorii I solo cu unele pedale la viori I și piatti, campanelli, ca apoi să răsune cele două coraluri alternativ. Deci, rostul coralurilor aici este de a furniza contrastul după regula solo — grup instrumental.

O altă constatare general valabilă pentru structura coralului privește traiectul melodic. Fiecare voce parcurge un desen melodic. Desenul intervalic de obicei merge din aproape în aproape, salturile mici sînt preferate celor mari.

Tehnica de coral prezintă o sensibilă îmbogățire în simfonia *Luceafărul*, care se anunțase încă în simfonia *Energia*. Coralurile devin mai suple, mai variate, mai nuanțat încorporate în scriitura simfoniei. Astfel, coralul din prima parte (lit. F) reia principiul antifonic concretizat aici în două grupuri instrumentale, coardele pe de o parte în șase voci (violonceli divizi) și suflătorii de lemn de cealaltă, în șapte voci (flaut, piccolo, flaut, doi clarineți, doi fagoți și contrafagotul). În realitate tot șase, deoarece flautul piccolo și flautul cîntă în octavă. Indicația autorului *Statico e maestoso* sugerează de minune expresia și caracterul coralului. Fiecare coral înaintează pe orizontală pînă epuizează douăsprezece sunete. Cele două compartimente instrumentale dialoghează măsură de măsură (minus o dată la coarde cînd are două măsuri la rînd) pînă epuizează 12 sunete. Pe verticală se produce o îmbogățire, în sensul că prin cumulare se realizează tot 12 sunete.

După expunerea temei părții a patra, compozitorul introduce un coral, am zice clasic pentru stilul lui Berger, la patru grupe de instrumente din alamă, care are rostul să facă o punte către prezentarea subiectului fugii. Compozitorul nu încarcă acest coral spre a se încadra cît mai eficient în atmosfera reflexivă ce precede intrarea vocilor umane. Simplitatea coralului rezultă din succesiunea strictă a șirului serial, desfășurarea metrică constantă, doimea ca unitate ritmică. Așadar, un coral facil, reținut, în care nu se caută noi soluții.

În cadrul fugii vocal-instrumentale la un moment dat (lit. j) corul cîntă *à cappella*. Deși aici se continuă fluxul anterior, totuși se găsesc unele elemente care apropie acest moment de coral. Expresia creată este apoteotică — „Alunecînd pe-o rază...". Ca structură, sînt patru voci, dispuse contrapunctic, într-o manieră izoritmică ce pledează pentru homofonie. Apoi, mișcarea vocilor este sobră, din aproape în aproape, îmbinînd pînă la epuizarea șirului dodecafonic

Scanned with OKEN Scanner

— sopranul și bașii — 11 sunete, și 12 la alto și tenor. Deosebit de coralul tipic, apare reluarea unor sunete înainte ca să se fi trasat pînă la capăt șirul serial.

În *Simfonia IX* coralului i se atribuie un loc determinat în cadrul formei. Concret, în prima parte avînd formă de sonată, coralul devine secțiune secundară. Deci coralul nu mai este un pasaj oarecare în dezvoltare sau o punte de legătură, ci o secțiune secundară. Dar nu numai la atîta se rezumă progresul în ascensiunea coralului. Sporește considerabil complexitatea sa, ceea ce poate fi pus și pe seama integrării în cîmpul componistic a soluțiilor de natură matematică. Coralul se desfășoară pe 12 voci, fiecare intonînd o scară de 12 sunete. Pînă acuma nu s-a mers mai departe de apelarea la 6 sunete (linii) pe verticală, deși în antifonia simfoniei *Energia* erau 12 voci care însă nu cîntau împreună. Regula construcției coralului reiese din parcurgerea notelor constitutive: să nu se întîlnească nici pe orizontală, contrapunctic, nici pe verticală, armonic, vreun sunet.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	la	do	sib	sol	fa diez	lab	fa	re	si	re diez	do diez	mi
2	fa diez	do diez	mi	si	re	do	lab	sib	mib	la	fa	sol
3	do	sib	do diez	mi	sol diez	re diez	si	mi	fa diez	re	sol	la
4	lab	solb	re	fa	mi	sol	do diez	si	la	do	sib	sol
5	re	la	sol diez	do	sib	mi	sol	do	do	mi diez	re diez	si
6	si	mi	fa	mib	sol	reb	la	fa diez	sib	sol diez	re	fa diez
7	mib	fa	sol	reb	dob	sib	mi	sol diez	re	fa diez	la	do
8	sib	sol	dob	la	mib	fa diez	re	reb	do	mi	sol diez	fa
9	mi	re diez	la	sib	do diez	re	do	sol	fa	si	fa diez	sol diez
10	sol	si	mib	solb	fa	la	sib	mi	la	reb	do	re
11	do diez	re	do	sol diez	do	fa	fa diez	re diez	mi	sol	si	la diez
12	fa	lab	solb	re	do	si	mib	la	sol	sib	mi	do

Rar se produc repetări și într-un sens și într-altul. Cum se observă, Berger utilizează totalul enarmonic, fapt care explică de ce e posibilă o așa de complexă construcție sonoră. Cît privește finalitatea artistică, în mod cert se vehiculează cu o monedă forte, care la un moment dat ar putea fi neconvertibilă pentru urechile unor ascultări. Este adevărat că blocurile, de fapt clusterele lui Berger sînt de aceeași speță și ca atare se produce o monotonie. Numai că este vorba de o suprafață sonoră restrînsă, care este așa cum este tocmai pentru că numai așa declanșează elementul de contrast, de varietate. Deci, Berger gîndește rezultatul artistic pe suprafețe mari și în acest sens trebuie înțeles.

Coralul se modifică în repriză prin adăugare și despărțirea masivului contrapunctico-armonic, de fapt și eterofonic, în trei grupuri de 4—3—5 sunete a cîte 24 sunete. Evident într-un asemenea cluster se vor întîlni aceleași sunete o dată sau de trei ori. Grafic secțiunea secundară dinamizată se prezintă astfel:

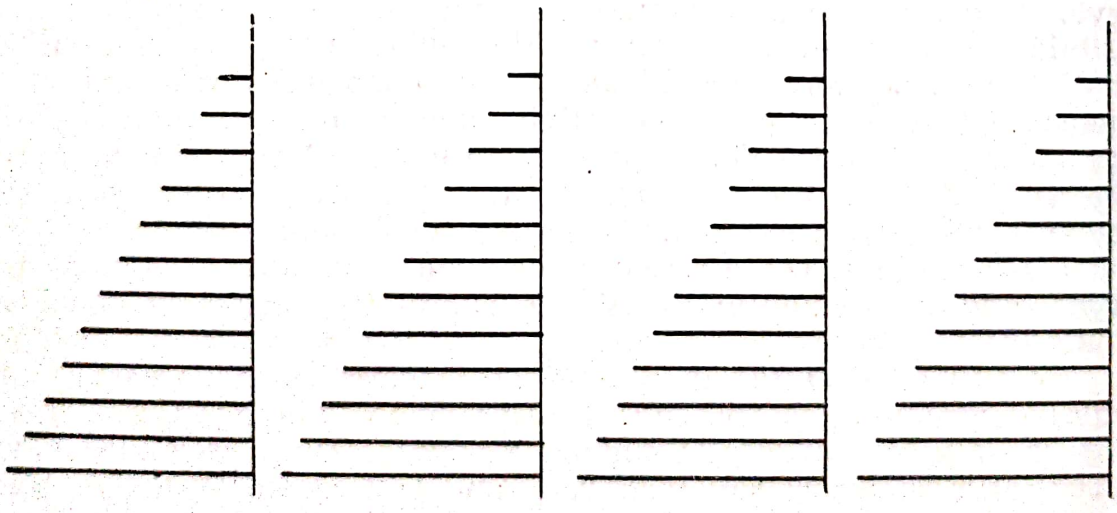
12 voci	4	3	5	— 12 sunete
12 voci	4	3	5	— 12 sunete

Scanned with OKEN Scanner

Coralul cunoaşte o mare diversificare în *Simfonia X*. Secţiunea secundă, *Allegoria*, prezintă în ultima parte o structură de coral în formă tripartită, avînd funcţia realizării culminaţiei şi concluziei întregii părţi. Ca substanţă muzicală coralul poartă ecouri îndepărtate din temele fundamentale. Parţial, pare apropiat recurenţei subiectului III.

Forma de trei părţi a coralului se realizează astfel : mai întîi coralul (I) e la patru voci, avînd un contrapunct în bas ostinat, desenînd o linie ce este investită cu rezonanţe multiple. După 24 măsuri, urmează un alt coral (II), la cinci voci, la care se mai adaugă şi un punct de orgă pe nota fa. Revine modificat şi prescurtat coralul iniţial (deci I), avînd bogate figuraţii armonice într-o factură ritmică mai dinamică. Acest coral va fi reluat şi în finalul simfoniei.

Dacă acest coral (tripartit) nu se remarcă printr-o factură aparte, în schimb, coralurile din partea a treia sînt de-a dreptul surprinzătoare prin structura lor inedită, inclusiv şi pentru creaţia anterioară a lui Berger. La începutul *Ariei* se expune un coral total cromatic pe 12 voci, desfăcut în trei secţiuni separate, fiecare avînd patru ipostaze, patru măsuri, patru structuri armonice ale totalului cromatic. Spre deosebire de coralurile din alte simfonii, aici se procedează la o geometrizare a structurilor armonice componente, desfăşurîndu-le gradat într-o ordine ce decurge tot din şirul numeric de 12. Per total sînt 24 voci (divizi ale coardelor) luate două cîte două, ce se proiectează de jos în sus, de la registrele grave ale instrumentelor orchestrei, spre cele acute. Sînt douăsprezece sunete ce intră, se enunţă şi deci se suprapun la distanţă de o pătrime, într-o măsură de douăsprezece pătrimi. În acest caz nota cea mai gravă va avea durata cea mai lungă, 12 pătrimi în timp ce nota cea mai înaltă, doar o pătrime. Apoi, dintre cele două voci care atacă noul sunet din seria celor 12, doar una se menţine la durata întreagă, cealaltă încetează după pătrimea menită să impună respectivul sunet. Grafic, coralul acesta apare astfel :



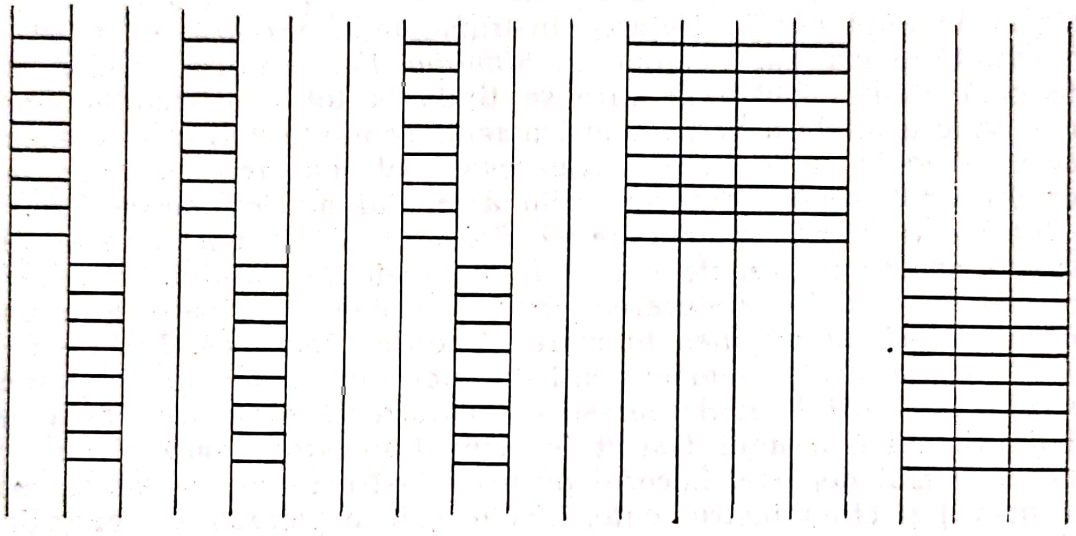
A treia intervenţie a coralului apare în ultimele patru măsuri, ritmul notei de debut se modifică (grupe de două pătrimi, ultima punctată, şi trei pătrimi).

Scanned with OKEN Scanner

Între grupurile de patru entități ale coralului se interpun subiectele fugilor susținute de structuri acordice de 12 sunete, realizînd un desen (datorită intrărilor piramidoidale ritmice) ce imită la jumătate pe cel al coralului. De fapt, aceste clustere armonice par tot coraluri.

Tot în *Aria*, intervin coraluri în dezvoltarea secundă. Astfel, orga, vibrafonul, parțial fagotul și bas-clarinetul susțin un amplu coral (măs. 243—276) de factură melodică avînd susținere o pedală pe sunetul do. Îi urmează alte două coraluri complementare, a cîte zece voci fiecare (măs. 277—292) într-un dialog al coardelor cu suflătorii de lemn. Un asemenea tip de coral fusese prefigurat anterior dar aici dialogul are loc în aceeași măsură, adică foarte aproape.

Coda prezintă două coraluri a cîte opt voci, dispuse dialogat în măsuri alternative și intermitent. Coralurile au finalmente tot 12 sunete pe orizontală.



În stretta fugii finale apar coraluri variat contrapunctate. Primul e la coarde, pe cinci voci, în valori largi (doime cu punct și doime — măs. 142—147) și coral dialog, suflătorii de lemn și coarde, antrenînd 12 voci. Acest tip de coral impune o expresie solemnă, gravă, maiestuoasă.

În sfîrșit, un coral la tromboni, pe patru voci, se aude și în coda fugii (măs. 198—209), fiind de fapt coralul din partea a II-a, *Allegoria*. Deci o repriză a coralurilor.

Reluînd ideea privind mai marea diversitate a coralurilor în simfonia *Melopeea* se cuvine arătat că este susținută de: diversitatea numărului vocilor, varietatea texturii, mobilitate ritmică. Apoi găsim coral melodic, armonic și contrapunctat, coral plan și coral dialogat, simetric și asimetric. Coral care evidențiază o scriitură ce antrenează durata întregii măsuri la toate vocile și altul care antrenează treptat întreaga durată la toate vocile.

Încheiem aceste considerații asupra coralului cu o întrebare: oare în viitoarele simfonii (dacă va mai compune în acest gen), Berger, va dezvolta și mai mult tehnica coralului? În ce direcție? Va repeta, va extinde sau va dezarticula tiparul realizat în *Fantasia?*

Scanned with OKEN Scanner

Dintre multiplele obiective ale unei posibile analize a vastei teme oferite de simfoniile lui Berger, selecționînd și deliberînd îndelung, am optat pentru factura orchestrală și modalitățile sale noi, deoarece permite observații interesante de natură stilistică. Cu *Simfonia IV* care încheie un ciclu, devin vizibile înnoiri în planul facturii orchestrale [13], care inevitabil antrenează și alți parametri de la armonie și eterofonie la formă și textură.

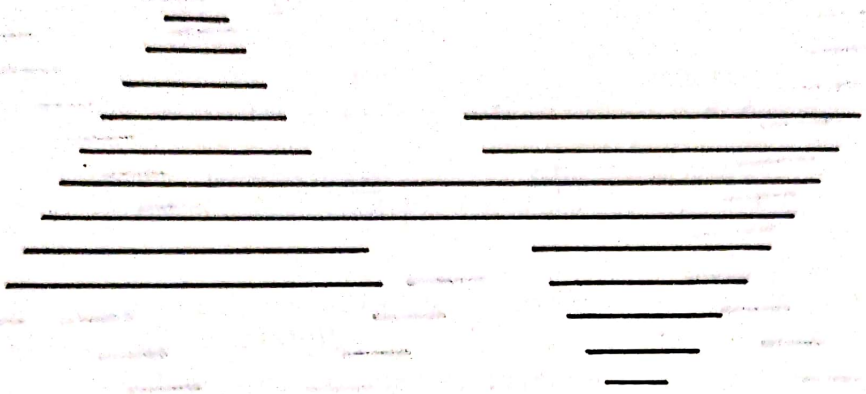
Primele trei simfonii nu indică aspecte deosebite în afara unei îndemînări remarcabile în valorificarea unor procedee deja rulate. Bunăoară, în *Simfonia I* Berger demonstrează stăpînirea totală a compartimentului coardelor; apelarea subtilă la divizi și îmbogățirea paletei timbrale prin amplificarea rolului suflătorilor; acordarea statutului de egalitate percuției cu celelalte grupuri instrumentale în *Simfonia II*. În *Simfonia III* tratarea instrumentelor vizează o factură de virtuozitate pentru ca, începînd cu *Simfonia IV*, scriitura să aibă atribute concertante soliste în care se tinde la tot mai vizibila emancipare sonoră totală a fiecărui instrument. Tendințe noi, cum spuneam, apar în *Tragica*, unde Berger urmărește introducerea în simfonie a unor procedee sonore desprinse din arsenalul muzicii postseriale. Să fie aceasta o formă de conciliere? Probabil că adevărul în această spinoasă chestiune trebuie căutat în eficiența mariajului, în felul în care devine posibilă alăturarea unor procedee înnoitoare și a unor momente ce-și au originea în marea tradiție romantică. Înainte de a zăbovi asupra acelui element stilistic nou din *Simfonia IV* trebuie precizat că în stilul lui Berger se evidențiază tendința asigurării personalității, adică a unui traiect individual fiecărui compartiment orchestral și mai departe, fiecărui grup de instrumente (bunăoară coardele grave) și chiar instrumente. Efectul este o permanentă opoziție a timbrelor ce vehiculează policromii rafinate.

Începutul simfoniei nu se mai face printr-o temă pregnantă ci, la coarde, prin procedee ce altădată păreau ornamentale, accesorii de efect. Prima ipostază: violoncelii au flageolete cu surdină, enunțînd tema, violele în divizi au o parte pizzicato, iar altele sul ponticello, viorile în divizi au tremolo cu surdină. Pianul susține o formulă de cvintolet de șaisprezecimi (din care lipsește prima notă) ce se rostogolește pe pedala la. A doua ipostază: (se proiectează o scară modală

[13] Componența orchestrei în simfonii este: *I* — orchestră mare cu grup de percuție în care intră vibrafonul; *II* — se mărește prin lărgirea compartimentului percuției cu xilofonul, gongo, campane și pian; *III* — orchestră mare: 2 flauți, flauto piccolo, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in Si b, clarinetto basso in Si b, 2 fagotti, contrafagotto, 4 corni in Fa, 3 tromboni in Do, 3 tromboni, tuba, timpani, triangolo, tamburo piccolo con corda, bongos, piatto sosp., gong, vibrafono, campanelli, campane, silofono, celeste, arpa, piano, violini I, II, viole, violoncelli, contrabassi; *Simfonia IV* — aceeași formație, se adaugă temple-block. În *Simfonia V* — aceeași, avînd în plus orga, harmonium, tamburo militare, piatti sospesi acuto, medio, grave, gong acuto, medio, grave, iar tromboanele sînt în do. Simfonia *VI*, idem. Simfonia *VII* — este scrisă pentru instrumentele cu coarde și percuție. Corul, orga și orchestra mare se utilizează în *Simfonia VIII*. În sfîrșit, în *Simfonia IX* orchestra este mare, avînd o bogată percuție. *Simfonia X* este scrisă pentru orgă și orchestră mare.

Scanned with OKEN Scanner

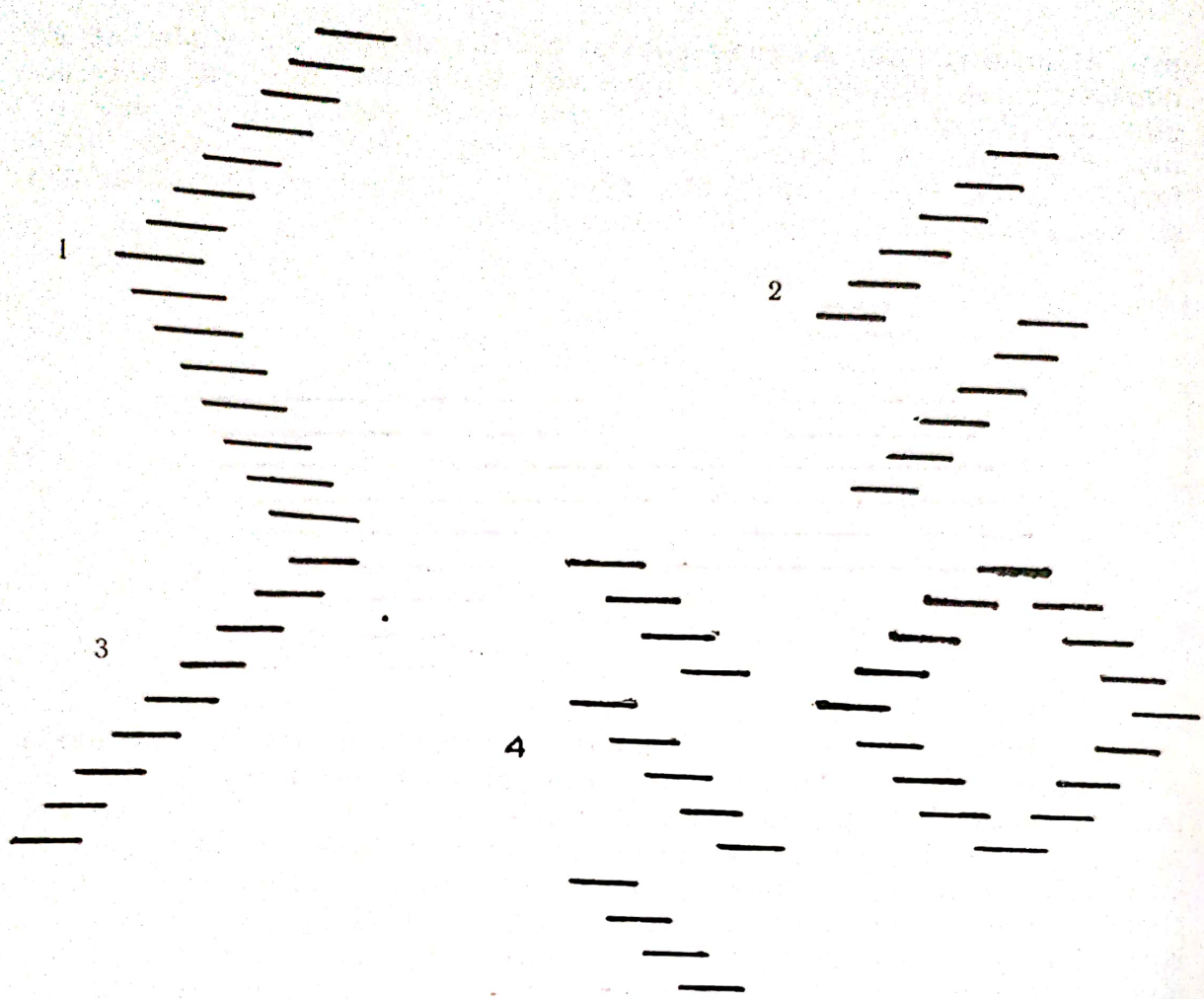
prin alăturarea unor secunde mici și mari, realizînd un cluster ce nu depășește opt sunete. A treia ipostază : traiectoria descrisă ia forma unui arc piramidal pe un fundal drept, static, țintuit. Efectul este un bloc ce crește și descrește în două direcții deoarece se reia într-o formă inversă. Grafia suprafeței sonore ce înglobează în cadrul său și tema principală a primei părți arată astfel :



Cu simfonia *Muzica Solemnă* sporesc procedeele chemate să aducă sonorități proaspete. Măsura întîi din această partitură indică un prim element. Pe o pedală de si bemol — tonul de bază al simfoniei — la coarde și alămuri se desfășoară o structură ce debutează la suflătorii de lemn cu nota si bemol ca apoi, pe rînd trei grupe : flauți și flaut piccolo, oboi, corn englez, clarineți în si b și bas-clarinet, fagotul și contrafagotul să prezinte două formule melodice ornamentale scurte de 12 sunete desfășurate în sens contrar, aparent improvizatoric. Procedeul va reveni în partea a II-a, măsurile 6—9.

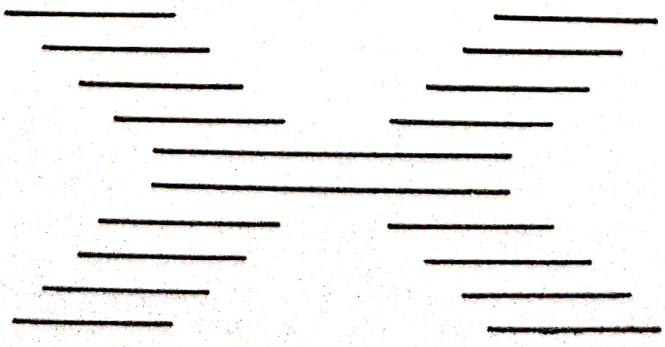
Tema secundară din prologul simfoniei are un acompaniament interesant realizat, obținut prin tratarea multiplană a unisonului ce devine pedală, ison, țiitură. Pătrimi de secunde alăturate, secunde pizzicato, triolete de pătrimi pe aceeași notă, notă întreagă tremolo, notă întreagă treizecidoimi. Rezultatul, multisonuri, o țiitură prelungită, aceeași în substanță și totuși mișcătoare. Ca factură se observă anume dispuneri ce trădează planuri geometrice, care se pot reduce la trei. Primul — deschidere în formă de arc pornind în sensuri diverse de la două planuri paralele dar distincte (al doilea are figurații variabile, în timp ce primul e constant). Cum nota pe care se efectuează deschiderea este una singură (cu mici inflexiuni alăturate în planul secund) efectul timbral devine foarte curios : e același, deși mereu altul, la alte instrumente (coarde divizi). Al doilea, suprapuneri de planuri paralele de spețe diferite la viole tremolo și la viori, septolete pe formula la — si b — la — sol diez — la. Rezultatul e o simetrie de planuri. Al treilea : o formulă identică ce traversează la toate instrumentele, de la viole la vioara I (21 instrumente). Al patrulea, mișcare zigzagată : grupe de instrumente ce derulează pe rînd, descendent, o notă (tremolo) și grupe ce parcurg traiectorii în sens ascendent și în sensuri contrarii, cu revenire la punctul de pornire. Se obține un fel de romb. Iată grafic cele patru planuri :

Scanned with OKEN Scanner



Clusterul este folosit în trei stări în prima parte, de fiecare dată prelungit, desfăcut : ca acord de 12 sunete, ca acord figurat de 12 sunete și ca acord sul tasto, de două note (terță) fa, fiecare instrument avînd tot 12 sunete, dispuse din treaptă în treaptă, ascendent adică : do diez — mi, re — fa, mi — sol, la — la bemol etc.

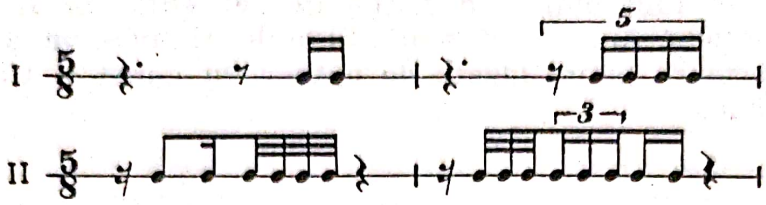
Partea IX prezintă o factură de acompaniament geometrică. În timp ce la viole, violonceli, contrabași, bas-clarinet și contrafagot se expune o temă cantabilă, iar la corni un complex acordic, suflătorii de lemn (excepție contrafagotul), pentru scurt timp, intonează o figurație melodică într-un septolet cu o desfășurare desenînd un unghi ce pornește de la extremități, se închide, după care descrie sensul invers :



Scanned with OKEN Scanner

Organizarea totală conform şirului de 12 sunete se vădeşte în partea X care, din punct de vedere tematic, am văzut că este axată pe dialogul dintre o melodie serială şi recurenţa sa.

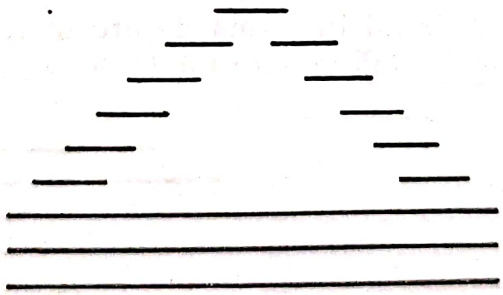
În aceeaşi măsură răsună la flaut şi respectiv viori I sunetele 1 şi 12, 2 şi 11 etc. Factura este şi ea dispusă, în două planuri fiecare preluînd nota intonată de flaut sau vioara I. Berger recurge la un ostinato ritmic, fiecare plan avînd două formule pe care le reia simetric.



Armonic, în fiecare măsură se aduce un cluster avînd 11 sunete, 4 în primul grup şi 7 în al doilea.

Tehnica multisonului revine în primele măsuri ale *Simfoniei VI*, atunci cînd coardele în divizi susţin fagoţii şi cornii care proiectează tema. Factura indică patru secţiuni (scurte), dar de fapt, trei procedee. Întîi, diverse ipostaze ritmice, complementare ale sunetului la bemol, violonceli, viola şi o parte din viori II, în timp ce viori I şi 2 viori II emit şi reiau în scară ascendentă o formulă de patru şaisprezecimi cu notele la bemol — la becar — si bemol — do bemol şi oprire pe la bemol doime.

A doua, pe clusterul coardelor şi pianului, de 12 sunete ; violele în 4 divizi reiau în mişcare contrară un pasaj figurativ (tot serial). Revine modificată factura anterioară iar apoi, a treia secţiune e un cluster prelungit, cu note largi în decurs de şapte măsuri. Procedeul divizi la coarde (12), fiecare susţinînd un anumit sunet şi atacarea unui cluster desfăşurat timp de mai multe măsuri. Se va întîlni şi în partea a doua (lit. F).



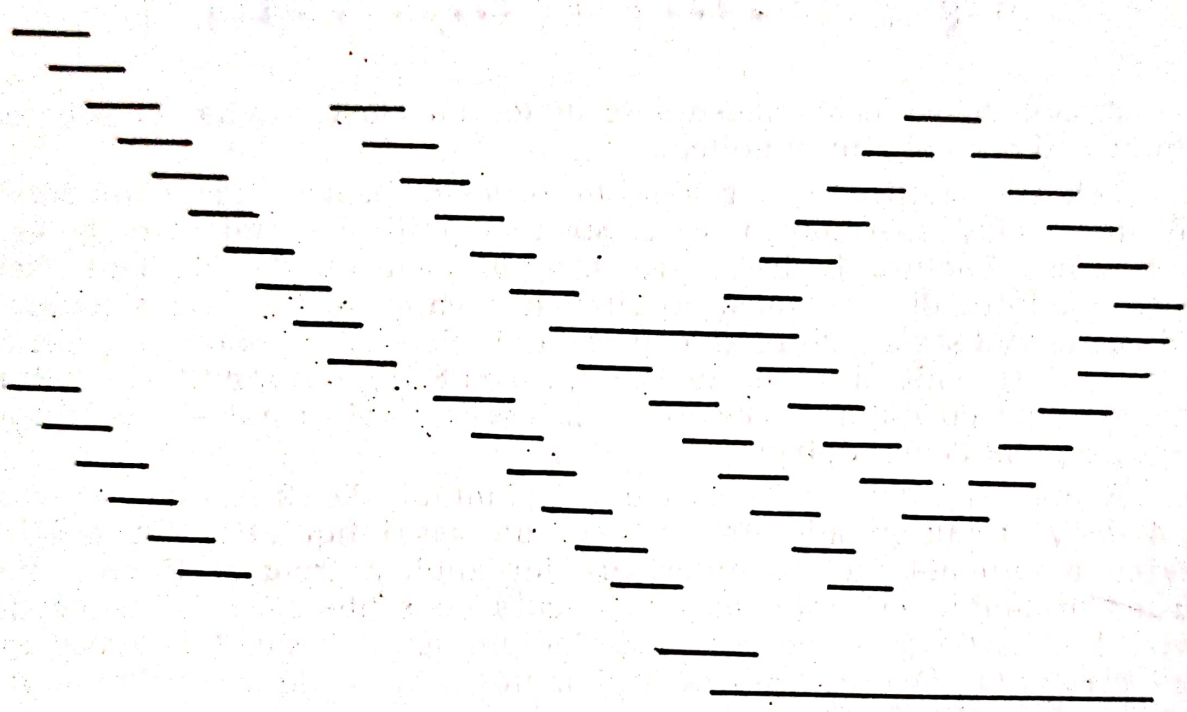
O mare mobilitate şi varietate timbrală se degajează din audierea simfoniei *Armonia*. Contraste de registre, instrumente solo, grupuri instrumentale, canon, bloc masiv, rarefieri — şi multe alte procedee menite să furnizeze o sonoritate cît mai bogată şi proaspătă. Berger este un colorist înnăscut şi intenţiile sale îşi găsesc o fidelă transpunere.

Scanned with OKEN Scanner

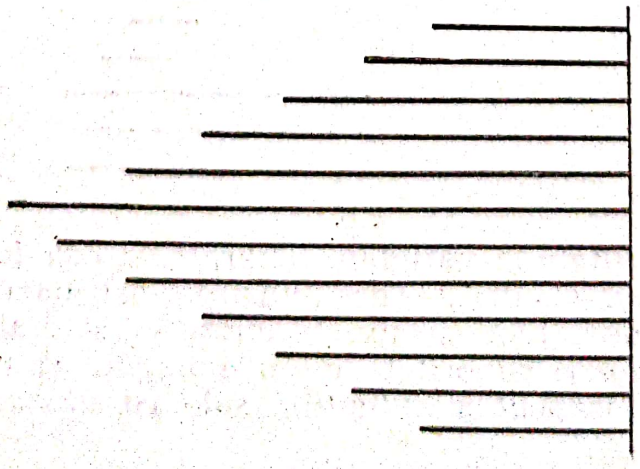
Ingenios realizează Berger efectul de ecou în partea II (lit. K), apelînd la coarde în divizi. La interval de pătrime, douăsprezece viori preiau suitor o formulă de 12 sunete în optimi cu mers descendent. Urmează apoi douăsprezece sunete în valori de două doimi cu punct, iarăși la aceeași distanță de pătrime și din nou valul început în două rînduri antrenînd și coardele grave.

De fapt, efectul obținut pare a fi eterofonie.

Berger valorifică și procedeul eteroritmiei (lit. m), partea a doua, suprapunînd în linii oblice în formă de secvență și apoi structură geometrică romboidală. Cele două formule ritmice pe aceeași notă mi sînt : doime cu punct legată de optime cu punct și triolet de pătrimi și pătrime.

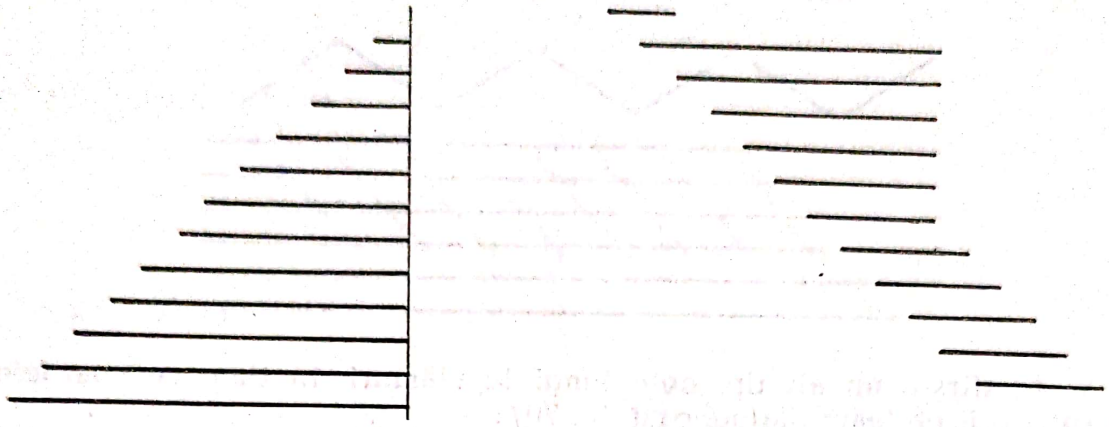


În finalul părții I compozitorul reia clusterul de douăsprezece sunete dispus treptat pornind în formă de arc în raze divergente pentru ca apoi să se continue pînă la bara finală de măsură :



Scanned with OKEN Scanner

Cu *Simfonia VIII* procedeele unisonice și uniritmice dispuse în succesiuni ce luau forme geometrice devin mai frecvente și se împînzesc în aproape întreaga substanță muzicală. Anterior erau adevărate oaze în timp ce partiturile simfoniilor *Luceafărul* și *Fantasia* le relevă mereu, ca de altfel și consecvența cu care menține șiruri dodecafonice de sunete. La litera C Berger menține principiul suprapunerii de cluster în formă de unghi, realizînd un fel de scară prin notele ținute lung și apoi tratează aceeași schemă inversată nu însă în mod riguros.

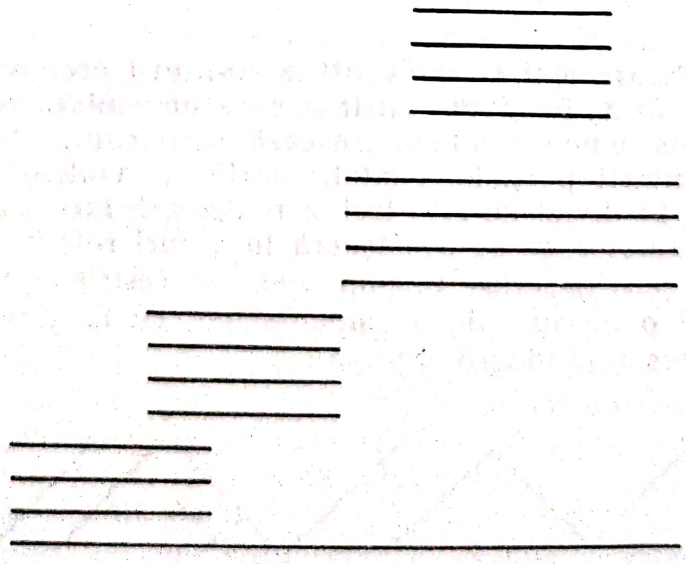


O desfășurare piramidoidală, într-o direcție se întîlnește în partea a cincea, litera C.

Adeseori se întîlnesc suprapuse valuri de note dispuse în formă de scară contrapunctate cu alte formule dispuse prin secvențare în sens contrar și un al treilea plan cu valori de note ținute sub formă de pedală. Deci trei planuri simultane (aceeași parte, lit. D).

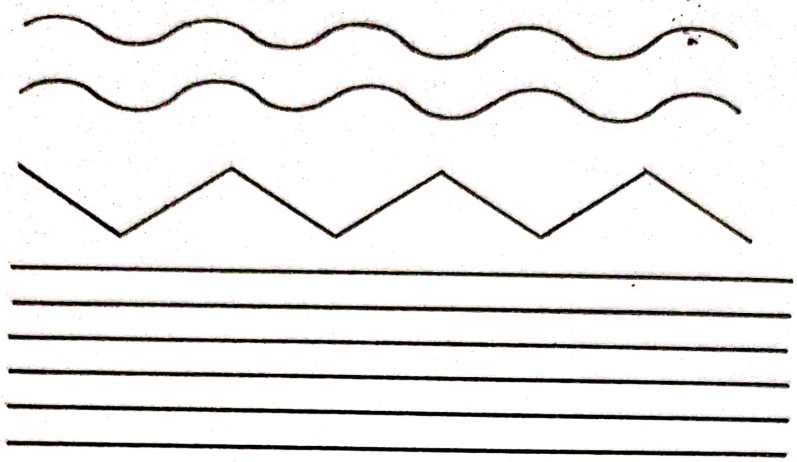
Factura oarecum poantilistă apare (la lit. H) cînd instrumentele cu coarde lansează unde intermitente, pe ansamblu obținîndu-se un șir discontinuu și totuși omogen de sunete.

Extragem și din *Simfonia IX* cîteva aspecte ale scriiturii preconizate de Berger. Astfel, se întîlnesc structuri de mai multe sunete ce se suprapun în trepte succesive (p. 4) :

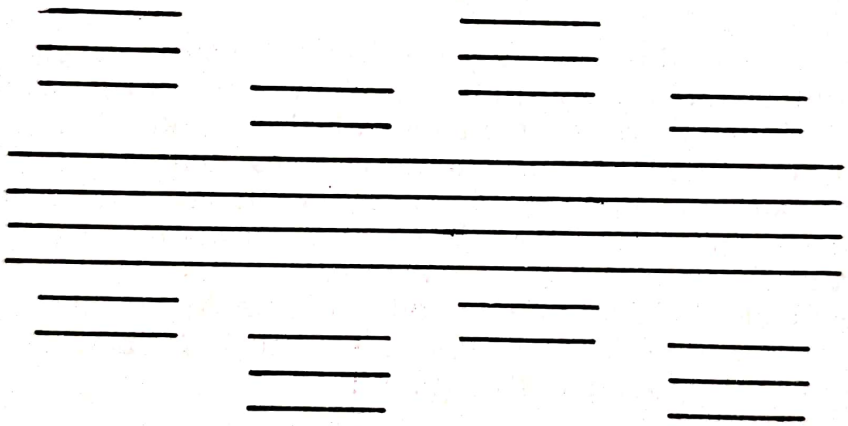


Scanned with OKEN Scanner

O altă ipostază, bloc de tip pedală la coardele grave în timp ce viorile susțin zigzagat formula melodică și ritmică scurtă. La suflătorii de lemn se desfășoară o cantilenă (p. 23) :



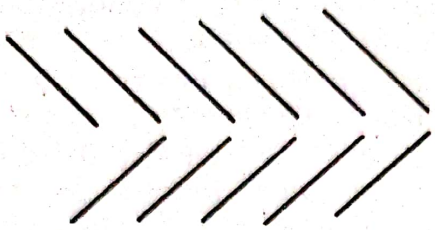
În sfîrșit, un alt tip, note lungi la alămuri, în timp ce coardele și suflătorii de lemn dialoghează (p. 70) :



O diversificare mai consecventă a scriiturii orchestrale găsim în *Aria din Simfonia X.* Porțiuni restrînse ce acompaniază recitativele din partida unor instrumente soliste trasează în partitură linii cvasi-geometrice, cu simetrii parțiale. Astfel, viorile și violele susțin solo-ul de flaut (lit. I), în divizi de cîte trei și realizează într-o factură mobilă un flux acompaniator ce se desfășoară în valuri relativ simetrice, antrenînd sunete circumscrise într-un ambitus restrîns, pe o pedală a violoncelilor și o formulă de acompaniament cu iz armonic a harpei. Rezultă acest desen la vioară și viole :

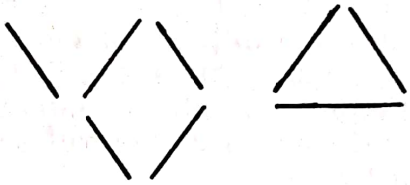
Scanned with OKEN Scanner

Cu fiecare reluare a recitativului de către flaut apar noi grafisme ale facturii, tot la viori și viole în divizii, în formă de arc (lit. K),



de linii culcate (lit. N),

de romb, triunghi.



În *Fugă*, expoziția IV, subiectul apare la orgă în timp ce suflătorii de lemn lansează diferite figurații pe ostinato-ul harpei și vibrafonului. Concomitent, coardele începînd cu violele desfășoară sunete prelungite în tremolo ; un imens bloc sonor ce se articulează treptat, devenind static, asemănător celui din finalul *Simfoniei VII*.

Ne oprim aici cu semnalarea unor aspecte noi ale scriiturii orchestrale și tehnicii componistice din simfoniile lui Berger, conștienți că am operat cu o riguroasă selecție, pentru a nu abuza de spațiul acordat. Din cele înfățișate se desprinde o imensă bogăție a fanteziei componistice, ca și căutarea cu înfrigurare de noi soluții pentru a oferi sonorități originale și eficiente.

ARHITECTURA SIMFONIILOR

Forma în creația lui Berger emană fantezie și inteligență. Dacă ar fi să enumerăm atributele dominante ale rațiunii arhitecturale în simfoniile analizate am indica : 1) complexitatea structurilor în care se îmbină rigoarea cu fluiditatea ; 2) tendința de asamblare a unor mari suprafețe prin generalizarea sintezei sonatei ; 3) caracterul gîndirii de construcție are la bază principiul variațional, în care se contopesc tipuri formale de esență omofonă și contrapunctică ; în sfîrșit 4) spiritul inovator, care nu tolerează repetări ci numai căutări originale,

Scanned with OKEN Scanner

redimensionînd uneori tipare cunoscute, justificate interior de substanța expresivă.

Pentru a fi cît mai expliciți, vom trece direct, fără teoretizări, la analiza fiecărei simfonii, în ordine cronologică spre a ilustra evoluția conceptului arhitectural al lui Berger.

Simfonia *Lirica*, de altfel, ca oricare altă simfonie, are o personalitate distinctă sub raport constructiv, asigurată de imprimarea unei forme de sonată asupra celor trei părți constitutive.

Prima mișcare își rezumă funcția la expunerea materialului sonor, fapt care explică cadrul său restrîns. Centrul gravitațional revine temei lirice, expansive (ex. 1) cu care debutează simfonia și care, prin puternica-i individualitate, eclipsează totul. O punte, poco più mosso, conduce spre secțiunea tematică secundară care nu are pregnanță și nu mai revine. Deși temele au la bază totalul cromatic, se observă lejer cei doi poli sonori în jurul căruia gravitaționează : si bemol și, respectiv, fa.

Scherzo-ul are o formă de lied cu prima secțiune ternară. A doua aduce elemente tematice noi, între care un coral. Repriza apare modificată prin aceea că b și a sînt estompate, mai degrabă schițate decît readuse în forma inițială, în schimb apare un episod liric, cantabil, după care revin elementele secțiunii b, probabil pentru că nu fuseseră suficient de pregnante. Într-un anumit fel, tema b ar purta însemnele unei sonate prin aceea că centrul sonor este fa comparativ cu fa diez la prima apariție.

Finalul este o construcție aparte, purtînd două funcții dramaturgice convergente. În sine, are proprietăți de sonată ca în paralel să fie și purtătorul reprizei formei de sonată a întregii simfonii.

Secțiunea principală apare la vioara solo, concomitent i se alătură încă trei linii. În fapt, tema capătă o dezvoltare, ceea ce-i conferă o anumită particularitate. Se disting șase faze în evoluția sa, variaționale, care se identifică prin timbre : vioară solo — vibrafon și flaut ; flauți tremolo și vioară solo ; viori solo însoțite de o structură omofonă a coardelor ; dialog între violonceli, contrabași și flaut apoi vioară solo ; vioară solo și vibrafon ; vioară solo pe fundal armonic al alămurilor și pizzicato-ul coardelor. După o punte în care cornii trombonii și tuba cu o formulă de semnal, apoi flauții, xilofonul și viorile au un motiv capricios — răsună tema secundară la fagot solo. Dezvoltarea se desfășoară sub semnul supremației temei principale a finalului, care prin variațiuni capătă aspect de coral la alămuri, și o temă lirică la flaut. Repriza, pregătită de o impresionantă acumulare sonoră, aduce tema finalului la unisonul întregii orchestre, punctînd un moment de superioară elevație lirică. Nu apare tema secundară ci o dezvoltare cu caracter de episod, înglobînd un coral la alămuri, căruia i se contrapunctează de către suflătorii de lemne tema finalului. Urmează o passacaglie avînd cinci variațiuni. Și aici va reveni tema finalului la flauți. Coda — de fapt adevărata repriză a simfoniei, readuce antifonic în motive fragmentate temele principale din prima și a treia mișcare. Așadar, nici o temă secundară nu se reia în repriză, probabil pentru a nu încărca prea mult materialul muzical.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens în *Simfonia I* Berger își polarizează atenția asupra temelor principale, secundarele fiind pasagere, nesubliniindu-le forța prin reluare în reprize. Apoi, contează în ultima parte doar ideile fundamentale ale părților exterioare.

Schema arhitectonicii *Simfoniei I* va evidenția principiul sonatei cu două ample dezvoltări, avînd expoziția și repriza foarte succinte:

1	Partea	I	II	III
2				
3	Secțiuni ale punții	A B	A B A (CA A)	AB A (CD) A_I A_{III} coda
4	Secțiuni ale simfoniei	A B	a b a_v cd a (ba) eb C D C_v EF C G coda	H I H A H
5	Arcuri tematice			
6	Centrul tonal	Si♭ Fa	Mi Fa (?Mi) Mi♭ Mi Si Mi	Si♭ Fa Si♭
7	Litere partituri	A B	A B C F G I	A F H O P Q R
8	Forma părții	Forma bipartită	Lied (Scherzo)	Sonată Repr. Dezv. Coda Exp. Dezv. coral passacaglie
9	Forma simfoniei	Expoziție	Dezvoltarea I	Dezvoltarea II Repriză

Se observă că pe întreg parcursul simfoniei acționează nouă secțiuni tematice independente plus două derivații (lit. J și K, respectiv coralul și passacaglia). De prim rang vor fi însă temele care revin, respectiv, în ordinea importanței: A H C și D.

După formulele adoptate, *Simfonia II — Epica* pare să se înroleze curentului neoclasic, titlurile părților subliniază intenția reactualizării unor genuri baroce: *Ballata, Toccata, Aria, Recitativo* și *Fantasia*.

Ballata se încadrează în tiparele lărgite ale formei de sonată deoarece are două teme secundare care în repriză revin inversate. Tot aici caracterul expresiv al celor trei idei se individualizează în sensul: principala — tragic, a doua temă secundară — nostalgic și prima — epic. Dezvoltarea, destul de restrînsă, se înscrie pe linia dramatizării materialului tematic principal.

Toccata, cu o desfășurare trepidant motorică, are atribute de scherzo ce se pliază pe cadrele unui lied. O structură simetrică evidențiază și *Aria*, lirică, meditativă, cu un acompaniament acordic de două grupuri de două optimi, înlănțuind treptele I—II, avînd forma ABA, fără însă a puncta contraste pronunțate. Mai degrabă secțiunea intermediară B apare drept prelungire variațională a ciclului primar.

Scanned with OKEN Scanner

O formă simetrică de o altă natură se relevă în *Recitativo*, a cărui funcție dramaturgică pare să intensifice caracterul epic al simfoniei. Forma ABCDA parcurge ciclul expresiv epico-dramatic, reținut, liniște nostalgică, maiestuos și iarăși epico-dramatic.

Fantasia prezintă într-un suflu coerent două secțiuni detașate: fugă la patru voci, avînd două divertismente și epilogul ce prilejuiește readucerea unor teme din părțile anterioare. Spre deosebire de simfonia *Lirica*, unde revenea în final doar tema principală din părțile I și II, aici se face o adevărată risipă, înlănțuindu-se, una după alta, următoarele teme, în ordinea partiturii: tema principală I și prima temă secundară din partea I, tema C din partea IV, a doua temă secundară din partea I, tema A din partea III, și se încheie cu tema secundară din prima parte.

Schematic, forma se prezintă astfel:

Partea	I Ballata	II Toccata	III Aria	IV Recitativo	V Fantasia
Secțiuni	A B C ($A C_v B_v$) A C B C Coda	A B A A	A B A	A B C A	A B B A Coda recapitulativă
Litere	A B D F I K M O	B D G J	B C	A B C	C G H J
Secțiuni pe ansamblul simfoniei	A B C ($A C_v B_v$) A C B C	D E D D	F G F	H I J H	L M M L A B J C F B
Centri tonali	Mi Mi♭ Do Sol Sol Do	Do $Sol_{min.}$ Do	Fa Do♭ Fa	Sol Si♭ Re♭ Sol	Do Fa Fa Do Mi
Forma părții	Sonata	Lied	Lied	Lied complex	Fugă Repriză
Forma simfoniei	Expoziție	Dezv. I	Dezv. II	Dezv. III	Dezv. IV Repriză

Desigur, și în cazul acestei simfonii se poate susține ideea arhitecturii de sonată. Toate cele trei teme ale primei părți apar în coda finalului, în repriză. Mai mult, se readuc și teme din dezvoltarea II și III; diferit, față de precedenta simfonie este că tema fugii nu e adusă în repriză.

Este însă adevărat că intonațional ea descinde din tema principală, ceea ce probabil l-a determinat pe compozitor să nu o reia. Cele

Scanned with OKEN Scanner

trei mișcări mediane pot fi înglobate în sonată pe considerentul că fiecare apare drept o anumită etapă a dezvoltării, drept episoade menite să aprofundeze sau să extindă sfera expresivă generală, în cazul de față epică. De remarcat că se respectă principiul unității centrului tonal, în această simfonie (afirmat cu limpezime în final), ce apăruse sporadic în prima parte, doar în repriză, tema C. Totuși, să nu scăpăm din vedere că debutul simfoniei, deși pare sol, pedala pe si, trebuie interpretată ca treapta a cincea a modului mi.

Spuneam mai sus că Berger evită repetarea în simfonii. Într-adevăr, acest fapt se pare datorat unei reguli de conduită creatoare, ce se observă și în simfonia *Dramatica*, concepută în patru mișcări într-o viziune ce se grefează pe două forme de sonate precedate de părți scurte. Părțile scurte vor avea denumiri : *Preludiu* și respectiv *Interludii* în timp ce partea II și IV, unde se consumă vocația dramatică, nu au nici un fel de titluri. Cu toată simetria părților, două cîte două, simfonia trebuie privită unitar ca un tot monumental structurat pe versante multiple și adeseori amețitoare.

În simfoniile anterioare s-a văzut cum materialul tematic din prima parte, ideea principală, în mod sigur, devenea axul tematic al întregii partituri. Aici, lucrurile nu mai stau astfel. Este drept, temele din preludiu vor influența covîrșitor chipul altor teme dar ele nu mai revin (excepție tema C) în formă directă, ci numai prin derivații lor. În schimb, temele principale din partea II se vor auzi clar în coda părții finale. Este și argumentul pentru care importanța părții secunde în ansamblul arhitectonic pare crucială.

Preludio — după ce impune două teme contrastante, marchează o reluare a materialului inițial într-o dezvoltare variațională. Există și o formulă tematică a cărei prezență se va semnala în coda finalului. Forma sa, deși ternară, are suficiente caracteristici pentru a o considera liberă, deschisă.

Partea a doua oferă patru teme, două principale, două secundare, fiecare avînd roluri centrale și, într-o balanță a ponderii, de bună seamă că temele principale (ex. p. 40) vor avea cîștig de cauză. Dezvoltarea se face în trei faze succesive, gradate, conducînd spre repriza în care se amplifică tema armonică, iar grupul temelor secundare se inversează.

Un element inedit în construcția formei de sonată pentru Berger este că temele sînt larg dezvoltate, cu ajutorul tehnicii variaționale, îndeosebi melodice, încă în expoziție. Aceasta face ca secțiunea de travaliu propriu-zisă să nu apară nepregătită și nici extinsă. Se urmărește probabil ștergerea barierelor ce despart zonele cu funcții fixe din cadrul arhetipului de sonată. Relația tonală e riguroasă : Sol — Do, iar în repriză, totul e în Sol.

O formă ternară simplă o sesizăm în *Interludiu*, un fel de liniștire înaintea reluării calvarului dramatic, avînd în final o dezvoltare monodică.

Scanned with OKEN Scanner

Principiul variațional acționează și asupra finalului, temele de aici descind din modele anterioare. Pentru o mai mare variație, secțiunea secundară va fi o passacaglie, avînd patru variațiuni (fa — la — do diez — mi diez) [14].

Interesant apare integrarea temei armonice din partea II în însăși expoziția finalului. Dezvoltarea parcă urmează același tipic ca în forma anterioară de sonată; are trei fraze, ultima pregătind tematic reexpoziția, care infuzează temei principale dinamizată mai multă forță.

Flautul solo reia inversat tema passacagliei care prin variațiuni parcurge traiectoria tonală inversă față de expoziție. În codă domină temele principale ale părții secunde, cu ecouri ce parcă te trimit la preludiu. Răsună cristalin și nud tema C din preludiu după care acordul de sol major instaurează luminozitate deplină. Fără îndoială, analiza noastră schematică nu are darul să reflecte decît contururile structurii arhitecturale. Totuși, comparativ cu alte simfonii, a III-a, cu toată complexitatea și unicitatea ei, ne apare mai voalată, mai puțin îndrăzneață.

Temperatura la care s-a călit pare inferioară unora dintre celelalte simfonii.

Schema formei: $AA_1B - AA_1B$

Partea	I Preludio	II	III Interludio	IV
Secțiuni	$ABA_v CA_{vv}$	$AA_1B - AA_1B$ Dezv. Coda	ABA (C)	A(A)B AB Coda a b Dezv. $A_{II}CA$
Litere	C D F G	S E G P Q U W Y		AC - K M S
Centri tonali	sol mi si♭- sol	sol do re sol	la la la	sol♭ re♭ fa sol♭ sol sol♭
Forma părții	Lied	Sonată	Lied	Sonată
Forma simfoniei	Introducere	Expoziție și Dezvoltare I	Dezvoltare II Interludiu	Dezv. III Repriza
Secțiuni pe întreaga simfonie	ABA_v CA_{vv}	DEFG DEGFD	H I H J	K D L K L D E C D
Arcuri tematice				

Simfonia IV are o magistrală construcție de factură sintetică în care se concentrează și îmbină variate tipuri arhitecturale. Proporțiile planurilor, ingeniozitatea soluțiilor, ca și dominarea materialului sonor

[14] Bughici, Dumitru, *op. cit.*, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

scot în evidență măiestria ieșită din comun a compozitorului, care îmbină virtuozitatea cu fantezia, în scopul obținerii noilor tipare. Nimic nu trădează rigiditate, anchilozare ori inerție. Dimpotrivă, totul pledează pentru o mobilitate accentuată a gîndirii componistice, avidă după ineditul unei expresii ce pretinde chipuri noi.

Simfonia *Tragica* este concepută în două mișcări ce se aseamănă unor ametitoare piscuri, grandioase prin pitorescul și cutezanța siluetelor, prin masivitatea granitului din care e alcătuită [15]. Între ele se găsesc suficiente temeiuri pentru a se stabili asemănări izbitoare. Ambele părți sînt scrise în formă de sonată. Dezvoltarea lor înglobează o fugă și, respectiv, un scherzo (quasi una toccata) și aceasta, în formă de sonată. Așadar, în partea a doua, se realizează o sonată în sonată, în timp ce, în prima parte, sonata înglobează o fugă cu două expoziții și două divertismente.

O altă particularitate, tot în mișcarea secundă, expoziția corespunde unei passacaglii cu douăsprezece variațiuni. La aceasta se adaugă un alt detaliu: în fiecare secțiune, uneori chiar subsecțiune se află mai multe elemente tematice. Ceea ce Berger întreprinde în această simfonie este un temerar proces de sinteză în care se contopesc principiul sonatei și fugii, apoi principiile sonatei, passacagliei și scherzo-ului. Aceasta în planul părților, în timp ce, pe ansamblu, se obține o formă liberă de sonată în care sînt de fapt trei sonate, o fugă, o passacaglie și un scherzo! Să recunoaștem că o asemenea cutezanță se putea efectua doar la un anumit stadiu al evoluției artei componistice și, de asemenea, de către un compozitor cu o apreciabilă experiență dublată de o măiestrie riguroasă.

Expoziția primei părți aduce trei subiecte, ultimul avînd două idei (a și b), după care urmează concluzia expoziției, care beneficiază de o temă proprie. Dezvoltarea are două etape distincte, prima e o prelucrare liberă a unor idei anterioare și a doua, fuga în care subiectele descind din profilul subiectelor anterioare. După expoziția I urmează divertismentul I avînd subiectul III inversat, expoziția II, cu subiectele II și III inversate și divertismentul II. Fuga se încheie printr-o strettă și o concluzie amplă. Repriza dinamică, datorită proporțiilor, ar putea fi considerată ca o nouă dezvoltare, avînd în schimb idei și structuri din secțiunile tematice principale ca și din fugă. Deși Berger utilizează adeseori principiul succesiunii de douăsprezece sunete, totuși respectă regula planului tonal. Primele două secțiuni au centrul pe la, în timp ce secțiunea a treia — fa. În repriză toate subiectele se polarizează în jurul centrului la.

---

[15] La sfîrșitul manuscriselor *Simfoniilor IV, IX*, și X, W. Berger dezvăluie complexul proces constructiv, în detaliu, pe măsuri. Evident, un asemenea ghid devine punct de referință pentru oricine încearcă să pătrundă în lumea partiturilor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Planul fugii :

Expoziție I	Divertisment I	Exp. II	Divert. II	Stretta	Concl.
S I _____	III invers	II invers	_____	I _____	
S II _____		II _____	_____	II _____	
S III _____			_____	III _____	
Do	Mib	Re	Sol	Mi	Mi-Mib

Secțiunea tematică I din partea secundă este o passacaglie și are douăsprezece variațiuni. Prima, expunerea temei de către violoncel solo căruia i se alătură în ultimele măsuri viola și vioara II solo. A doua, coral la patru voci, coarde. A treia, pe fundalul armonic al cvartetului de coarde, flautul solo brodează înfloriturî pe tema inițială. A patra, coardele tutti în numai trei măsuri desfășoară o structură melismatică, contrapunctică. A cincea, solo clarinet, în mișcare constantă, susținut de viori. A șasea, o preiau suflătorii de lemn, tema întretăiată o au fagoții. A șaptea, coardele și suflătorii de lemn își dispută în figurații scurte, oarecum poantilist, contururile temei. A opta, polifonie la trei voci între flaut piccolo, corni și viori II. A noua, coral la întreaga orchestră. A zecea, variațiune în caracter scherzando. A unsprezecea, tutti, factură de virtuozitate. A douăsprezecea, pe o pedală în registrul grav, violele și clarineții, secondați de harpă și timpani, desfășoară în arcuri melodice profilul temei.

Secțiunea tematică II se prezintă prin trei idei, prima de o noblețe aparte, iradiind o superbă jerbă expresivă. În concluzia expoziției bas-clarinetul intonează tema passacagliei. Scherzo-ul, quasi toccata, se articulează după cît mai sobre reguli, într-o structură tripartită cu două teme distincte.

Repriza se inversează prin situarea la început a grupului celor trei secțiuni tematice secundare, deci în oglindă, după care se intercalează tema din prima parte, care are rolul pregătirii concluziei generale.

Prin acest procedeu, modificarea reprizei pare o extindere asupra întregului material al simfoniei. Se încheie prin readucerea temei I, de passacaglie, sub formă de coral. Coda evidențiază flautul solo cu tema principală din partea primă — acum lirică, vlăguită de rezonanțele tragice, în timp ce, în orchestră se impune un acord cu fundamentala re. Astfel se încheie una dintre cele mai impunătoare construcții simfonice din muzica românească. Și aici Berger concepe relativ unitar întregul edificiu simfonic prin amplasarea primelor secțiuni tematice principale din partea primă în finalul simfoniei, nu într-o transpunere simplă ci într-o interpolare și regrupare ce denotă o subtilă și totodată riguroasă rațiune simfonică.

Scanned with OKEN Scanner

Schema simfoniei :

Partea	I	II
Forma	Expoziție Dezvoltare Repriza Coda Fuga	Expozi- Dezvolt. Repr. ție I Scherzo Coda Passa- quasi caglie toccata
Teme		
Litere	CF NS Dd Ij	A B C E J L T V X Y
Centri tonali	La Fa Do mi(mib)Re	Fa Si Mi Mi Sol Mi Re
Teme pe ansamblu	Ⓐ Ⓑ C D E F G H F G H A B C D	I J K L M N M N J K L Ⓑ I Ⓐ
Forma pe ansamblu	Expoziție Fuga Dezvoltare I	Passacaglie Scherzo Repriza Dezv. II Dezv. III

Simfonia V indică o schimbare am putea spune radicală în privința stilului și, evident, a formelor. Dacă pînă acum se preconiza valorificarea creatoare a principiilor arhitecturale fundamentale stabilite de compozitorii clasici și romantici, cu *Muzica Solemnă* se imprimă un alt curs, fecundat de ideile noii școli vieneze, ceea ce însemna practic renunțarea la formele monumentale și adoptarea unor structuri restrînse și deschise. Problema care se cerea soluționată în această situație era concilierea simfonismului ca modalitate de gîndire sonoră în planuri echivalente cu noul miniaturism preconizat. Se știe că promotorii curentului serial nu au compus simfonii și că stilul lor nici măcar nu se împacă cu ideea de simfonie, considerînd-o un gen a cărui viabilitate a apus. Desigur, Berger nu poate fi considerat in stricto senso un discipol al școlii vieneze, orizontul său stilistic este mult mai larg. Totuși, soluțiile adoptate în *Simfonia* V vorbesc despre tendința spre redimensionarea formei de simfonie. În ce constă aceasta ?

Muzica Solemnă, afirmînd numeroase procedee înnoitoare în factura adeseori cu aspect grafic, este alcătuită din douăsprezece părți în care se includ un prolog și un epilog. Prin urmare, nu se mai păstrează două-cinci părți relativ ample, ci se pulverizează părțile în structuri multiple, miniaturale. Nemaiîntîlnindu-se secțiuni mari nu mai e posibilă nici adoptarea marilor tipuri arhitecturale ca sonata bunăoară.

Prologul — formă bipartită. La început se redă o structură modală compactă de tip serial ce se dezarticulează treptat remodelînd noi profiluri, inclusiv melodice, deși predomină elementul coloristic. A doua secțiune aparține melopeei cornului englez apoi cornului secundat de multisonurile coardelor divizate. Partea I — structură liberă,

Scanned with OKEN Scanner

neciclică în care se disting patru momente : a) temă frîntă la contrabași și violoncele și blocul static încărcat cu figuratii. desenînd o scară heptatonică descendentă ; b) melodie lirică în partida oboiului susținut de quartetul coardelor ; c) structură omofonă și motiv energic, punctat la cornul englez, clarineți și corni ; d) coral și încheiere. Cuvîntul sintetic prin care ar putea fi caracterizată această parte pare a fi dialoguri lirice.

Două secțiuni se conturează și în partea a II-a. Un canon tripartit la orgă și suflători, avînd susținere în cvintoletele coardelor grave și pedala viorilor. În secțiunea mediană viorile desfășoară o linie curbă melodică, un fel de progresie la trei voci. A doua, un coral luminos la suflători, cu precădere alămuri, amplificat apoi printr-un tutti strălucitor, avînd armonii complexe.

Partea a treia — o perioadă (17 măsuri) în care flautul solo prezintă, secondat de orchestră, o cantilenă lirică.

O dezvoltată fantezie o are orga în partea a IV-a, în timp ce instrumentele orchestrei asigură isonuri ori acorduri lungi de tip cluster, într-o factură desfășurată.

Partea a V-a este o passacaglie încheiată printr-un splendid coral. Un scherzo de tipul ABCA este în partea a VI-a. Ca stil această parte, cea mai dezvoltată din întreaga simfonie, este și cea mai ancorată în tradiție.

Partea a VII-a — dialog recitativic între o temă aspră și gravă, de tip passacaglie, a violoncelilor și contrabașilor, și tema viorilor, lirică și visătoare.

În partea a VIII-a, pe ostinato-ul ritmic al coardelor se contrapunctează liniile melodice : a clarinetului, înflorată, și a celestei, suavă, cristalină. Ca formă e o structură monopartită, variațională. O nouă parte lirică, în formă de lied, găsim în partea a IX-a, în care revin articulații tematice din părțile VII și VIII.

În partea X se profilează o monostructură serială pe două planuri; coardele susțin tema în 12 măsuri, în timp ce suflătorii de lemn le opun recurența. Într-un anumit fel, se impune aici textura specifică coralului. A. Rațiu, în prezentarea discului cu această simfonie, editat de „Electrecord", susține că ar fi o variațiune a secțiunii a V-a, a temei de passacaglie. Epilogul, de fapt partea a douăsprezecea, poate fi considerat drept o repriză în sensul că se realizează o dispoziție serial-modală cu două planuri în care totalul cromatic se desprinde în compartimente oarecum difuze, ca totul să se încheie în sonorități estompate, discrete, lipsite de orice intenție de grandilocvență.

Schema părților :

Prolog Structură bipartită
I Dialoguri în formă liberă
II Canon și melopee
III Monostructură
IV Fantezie
V Passacaglie și coral
VI Scherzo (ABCA)
VII Dialog recitativic
VIII Structură monopartită
IX Variațiuni
X Monostructură serială bipolară
Epilog Structură bipartită

Scanned with OKEN Scanner

Dacă ar fi să urmărim punctele comune ale acestei simfonii oarecum variaționale, am fi nevoiți să apelăm la alte atribute stilistice decît cele tematice. Factorul cinetic al simfoniei îl reprezintă modalismul total cromatic care se evidențiază pretutindeni. S-ar putea demarca cicluri variaționale ca : I—III, IV—VIII, IX—XII. Apoi se pot găsi interferențe de natură expresivă și structurală între părțile : I—III, I—IV, III—VIII, IV—V, II—VII, VII—IX, VII—VIII—IX. Indiferent de aceste asociații posibile și chiar reale trebuie precizat că aici nu se operează cu metoda larg aplicată în simfoniile anterioare, a stabilirii și cimentării întregului edificiu sonor prin teme fundamentale.

Cu *Simfonia VI* sînt continuate investigațiile pentru descoperirea unui nou tip de simfonie. Comparativ cu *Muzica Solemnă,* calea aleasă este diametral opusă. În simfonia *Armonia* se caută realizarea întregului prin alăturarea unor segmente miniaturale care dau impresia unei rozete în care suma și asamblarea miniaturilor determină configurația întregului. În *Armonia,* se recurge la două secțiuni, nici acelea nu prea ample. La baza construcției stau de data aceasta riguroase soluții matematice pe baza cărora se determină structurile componente. În acest fel, teoria modurilor proporționale se aplică nu numai asupra temelor și combinațiilor armonice. Va fi extinsă și asupra arhitecturii. Evident, Berger nu este compozitorul care să oscileze într-atît încît să arunce peste bord ceea ce cîștigase anterior și astfel să se îndepărteze de tradiție și de propria lui matcă. Iată pentru ce riguroasa construcție ce se axează pe proporția tăieturii de aur întrunește și atributele unei structuri de tip tradițional. Bivalența reperată nu înseamă contradicție ci rezultatul interpretării sintetice a principiilor de construcție, într-o viziune înnoitoare, grefată pe tradiție.

Cum spuneam, *Simfonia VI* are două părți. Prima evidențiază trei secțiuni, un lied în care a treia parte, C, deși nouă, are foarte multe tangențe de ordin tematic cu prima. În acest fel, C nu este altceva decît A variat. Totul în această simfonie se construiește pornindu-se de la numărul pătrimilor.

În prima secțiune A găsim patru momente : primul, o structură densă ce se profilează treptat din traversarea seriei total cromatice ; al doilea, apare schițat un profil melodic la lit. B. Mai pregnant va fi tema lirică a violinelor (lit. D), ceea ce poate fi socotit al treilea moment și al patrulea (lit. E) elementul tematic cel mai expresiv și care va fi reluat atît în repriză cît și în codă. Prin urmare, abia în ultimul moment al secțiunii se afirmă plenar chipul temei reprezentative. Fără îndoială, este o soluție inovatoare de ordin dramaturgic.

A doua secțiune (lit. F) aduce o idee melodică alcătuită din fraze contrastante, dialogate la instrumente, secundate de o secțiune dezvoltătoare, ce se va continua dar și întrerupe de un coral (lit. H).

Din măsura a opta (lit. J) începe secțiunea a treia, repriza care aduce tema prescurtată, dramatizată, după care se impune coda, instaurînd o ambianță liniștită, în care zvîcnirile puternice sînt înlocuite cu imagini calme, de introspecție, cantabilitatea vocală a frazelor deve-

Scanned with OKEN Scanner

nind constantă. În codă tema *d* se desfășoară generos. Exprimînd în litere și cifre (pătrimile) secțiunile acestei părți, se obține :

A	B	C (A) coda
a b c d	e	f (d) f(d)
280	173	280
(3)	(2)	(3)

Proporția devine peremptorie :

$$\frac{BC}{AB} = \frac{453}{453}$$

Adică, suma primelor două secțiuni este egală cu suma ultimelor două.

A 280	BC 453	— 733
AB 453	C 280	

Scrisă în formă de sonată, partea a doua a simfoniei *Armonia* se articulează în virtutea legilor proporției. Tema principală, de o deosebită extindere, e încredințată flautului în timp ce factura orchestrală capătă mereu alte înfățișări ritmice, mai ales, deoarece armonic se întîlnesc conglomerate cu număr variabil de sunete, de la patru la douăsprezece. Tema secundară (lit. G), ceva mai redusă, se definește printr-o cantabilitate vocală. Dezvoltarea (lit. N) aduce elemente prelucrate din tema principală, dar fără să i se caute noi dimensiuni. Tocmai pentru acest motiv compozitorul recurge și la coraluri. Repriza (lit. U) este comprimată, axată doar pe pivotul temei principale, care are afinități nedisimulate cu tema principală din partea I, îndeosebi (d).

După cum se observă, Berger reia forma de sonată după ce în *Simfonia V* renunțase. Interesant este că proporția se aplică cu strictețe aici, realizînd simetria secțiunilor :

Expoziție		Dezvoltare	Repriză
a	b		a
280	453	280	173
(3)	(5)	(3)	(2)

Repriza fiind comprimată și axată pe secțiunea tematică principală a allegro-ului de sonată (deci fără secțiunea tematică secundară) este firesc să apară mult mai redusă, chiar și decît segmentul rezervat aceleiași idei în expoziție. Paradoxal, cea mai desfășurată secțiune — avem în vedere secundara — nu se percepe ca atare și, auditiv, nu pare să dețină un spațiu similar cu cel al dezvoltării și reprizei luate împreună.

Părțile simfoniei au următoarea proporție :

Partea I	Partea II	
733	1186	= 1919

Simfonia VII, în trei părți, cu titluri programatice care sugerează, de fapt, cinci structuri : I. *Prolog și metamorfoze*, II. *Simbioze*, III. *Recitative și epilog*. Aceste titluri ale simfoniei *Energia* vădesc intenții generale programatice, într-o mișcare ce înregistrează punctul suprem al tensiunii în momentul mediu, partea a treia avînd mai degrabă un

Scanned with OKEN Scanner

rol conclusiv, inclusiv de readucere a unor elemente tematice ori structurale. Şi aici se adevereşte aserţiunea că Berger nu reeditează un tipar sau, fiecare lucrare descrie un traiect arhitectural propriu, nerepetat. Desigur, într-o ambianţă discretă se încheiase şi *Simfonia V*. În *Energia* apare readucerea, în final, conform principiului reprizei, a unor coraluri din întreaga simfonie, alternînd cu porţiuni recitativice, soliste sau contrapunctate ; ceea ce conferă finalului o individualitate aparte, dublată de intenţii novatoare şi acordă un rol de prim plan coralului în dramaturgia tematică.

Prolog şi metamorfoze apar ca două entităţi diferite, deşi sînt însăilate în cadrul aceleiaşi părţi. Argumentul acestei optici derivă din formele afiliate. Atît *prologul* cît şi *metamorfozele* sînt scrise în formă de lied, al doilea mai dezvoltat.

Prologul se clădeşte pe tema intonată de unisonul coardelor (ex. p. 65). Va reveni (lit. C) în valori augmentate, după o secţiune încărcată de acumulări sonore reliefate, dar neindividualizate tematic. De menţionat că în decursul secţiunii mediane a acestei structuri de lied se emit numeroase formule tematice, într-o manieră eliptică, oarecum codificată, ale unor idei din simfonie, constituind adevărate anticipări nedefinite.

Metamorfoze, tot formă de lied, se afirmă printr-o secţiune tematică enunţată de divizii violelor. Va fi reluată variaţional ca apoi să cedeze unei emergenţe cantabile a viorilor (lit. F, ex. p. 66) care marchează începutul secţiunii B. Precumpănitoare este aici scriitura contrapunctică, întreruptă de două coraluri (lit. H şi J) ; în fapt primul l-am denumit anterior pseudocoral.

Repriza (lit. M) apare uşor dinamizată ; tema, după ce fusese afirmată, se dezarticulează în sunetele seriei care apoi se reorganizează după principiul piramidei răsturnate.

Partea a II-a, *Simbioze*, are o formă limpede de sonată. Secţiunea principală la unisonul coardelor (ex. p. 68) are atribute din celule tematice cunoscute din partea anterioară. Prima secţiune tematică secundară (lit. F. ex. p. 69) se iveşte la viori II şi viole, interferînd cu elementul tematic al secţiunii B din *Metamorfoze*. Îi urmează suprapuneri de planuri sonore, progresii, opuneri contrapunctate. Litera V aduce o nouă temă secundară (ex. p. 71) urmată de concluzia expoziţiei (lit. W).

Dezvoltarea are trei ipostaze : recitative (lit. Y), o secţiune scherzando (lit. Z) şi un fugato derivat tematic din prima secţiune secundară (lit. C).

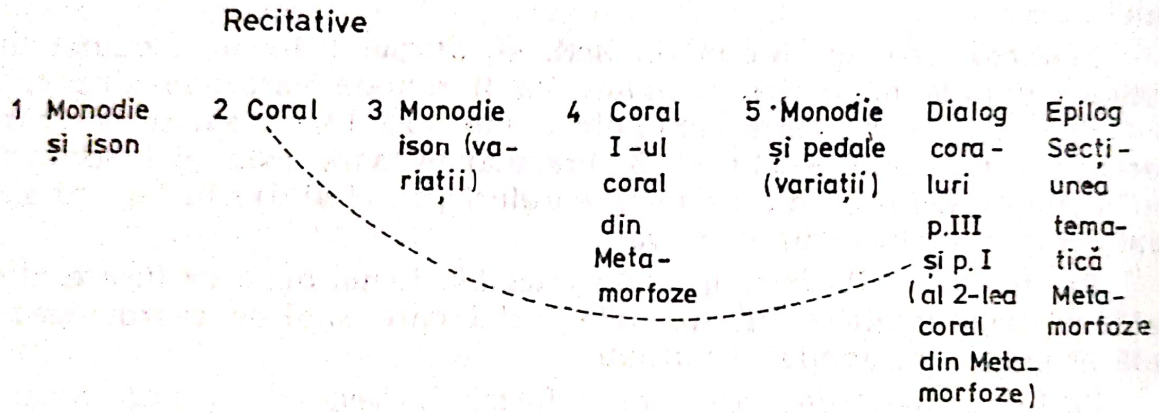
Repriza debutează cu prima temă secundară ca apoi să se readucă şi secţiunea principală într-o expresie maiestuoasă (lit. g). În măsura trei (lit. I) se identifică şi a doua secţiune secundară, la viori I. Coda are caracterul unui scherzo fantastic, la început enunţîndu-se modul cu cincisprezece sunete, apoi apar grafisme ale scriiturii şi desfăşurarea modului.

Cît priveşte organizarea formei de sonată, se poate spune că regula întîlnită în creaţia lui Berger nu obligă la o identitate tonală sau modală, mai ales că aceasta nu se menţine strict. Pentru *Simbioze*, planul

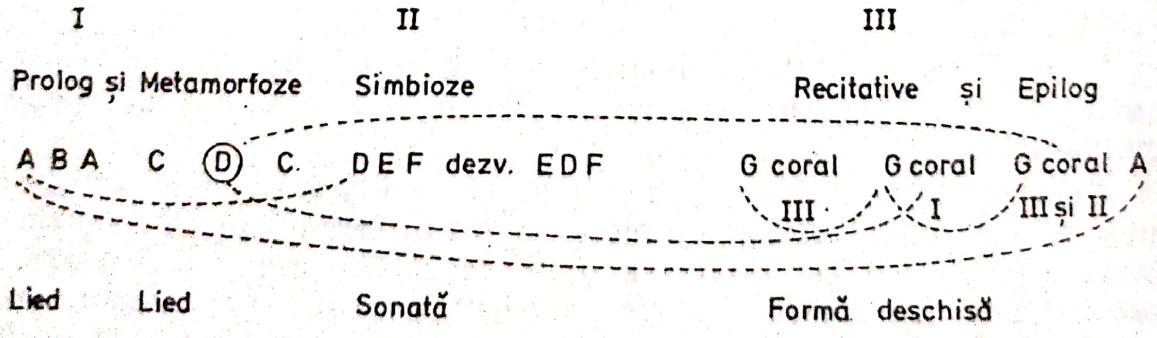
Scanned with OKEN Scanner

centrilor modali ar fi fa — do — fa în expoziție în timp ce, în repriză, la — fa (tema principală) — la (fa). Stabilirea unor centri tonali este o întreprindere extrem de anevoioasă în simfoniile lui Berger deoarece secțiunile tematice sînt compuse după tipicul totalului cromatic. Rareori se trădează centrul printr-o pedală, ison. Datorită acestui policentrism modal probabil ar fi mai corect să se observe că în forma de sonată, la Berger nu mai este atît de importantă înrolarea într-un anume mod cît însăși prezența unei anumite secțiuni tematice. Aceasta pare vital sau important, mai ales că, în numeroase cazuri, secțiunea tematică secundară nici nu mai revine în repriză.

Recitative și Epilog, am reprodus titlul părții a treia a finalului simfoniei, nu se divide în două secțiuni net diferențiate. *Recitativele* se contopesc cu *Epilog*, sudîndu-se perfect. Apoi, această parte este foarte scurtă, sonoritățile soliste și transparente fiind predominante. După cum am arătat atunci cînd am abordat problema coralurilor, aici alternează structuri monodice și contrapunctice cu coralurile. *Recitativele* sînt aceste opuneri și alăturări în timp ce epilogul coincide cu repriza temei principale din prima parte. În recitative structura se prezintă astfel :



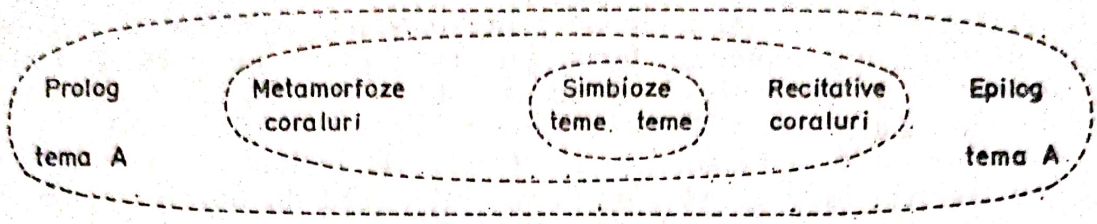
Coralul are în recitative rolul asigurării unității tematice, eventual al reprizei. Dar și pe ansamblul simfoniei compozitorul realizează atît prin secțiunea tematică principală cît și prin cele două coraluri din *Metamorfoze* care revin în *Recitative*, o structură omogenă, în repriză :



Datorită dispunerii coralurilor din prima parte, în partea a treia și totodată datorită absenței oricăror altor teme din *Metamorfoze* sîntem îndreptățiți să concludem că Berger acordă în dramaturgia acestei simfonii o mare importanță coralurilor. Lor și nu temelor se-

Scanned with OKEN Scanner

cundare li se încredinţează în mare parte o funcţie de căpătîi în obţinerea unui arc tematic între cei doi poli exteriori ai simfoniei, în secţiunile imediat alăturate prologului şi epilogului. În acest fel dacă privim simetriile de la centru spre exterior, de la *Simbioze* obţinem aceste axe :



Ultimele trei simfonii analizate de W. Berger demonstrează o complexitate arhitectonică şi mai marcantă. Desigur, constatarea nu are forţa să infirme ingeniozitatea soluţiilor din alte simfonii ca, bunăoară, *Tragica*. Totuşi, începînd cu *Simfonia VIII*, se evidenţiază o mai accentuată complexitate a planurilor formei în scopul atribuirii unor parametri cinetici superiori. Şi mai bine va fi exprimată ideea aceasta spunînd că, în ultimele trei simfonii se reiau căutările şi rezolvările sintetizatoare care caracterizează nivelul *Simfoniei a IV-a*. De altfel, între simfonia *Tragica* şi *Luceafărul* se pot sesiza puncte tangenţiale cum ar fi apelarea la principiul sonatei şi al fugii, evident altfel tratate.

Simfonia VIII, care are cinci părţi distincte, sub aspectul arhitectural reprezintă o sonată, fugă şi fantezie. Aceste structuri se explică prin aceea că primele trei mişcări, fiecare avînd o formă aparte, compun o formă liberă de sonată. O altă constatare de principiu : materialul tematic brodat pe întreaga suprafaţă a simfoniei este de tip variaţional, oferind numeroase similitudini şi interferenţe, ceea ce subliniază organicitatea componentelor sale. Şi sub acest raport se poate vorbi despre o anume revenire, desigur, la o altă scară, la ideea primordialităţii factorului tematic, determinat printr-o structură ce probează coeziune şi mobilism.

Prima parte se întrupează prin trei teme : monodică în registrul grav (ex. p. 55), secundară, a violoncelilor, şi a doua secundară, de fapt cea mai pregnantă, intonată de corni (ex. p. 56). De menţionat şi coralul (lit. F). După enunţarea materialului tematic urmează o scurtă dezvoltare, care de fapt este concluzia lirică şi strălucitoare a expoziţiei. Astfel, forma acestei părţi este ABC şi concluzie dezvoltătoare, deci o fantezie liberă, ce echivalează cu expoziţia dintr-o sonată.

Partea a doua, lentă, are funcţia dezvoltării în sonată. Apar şi aici două teme noi (prima, ex. p. 56), deşi prima se grefează pe secţiunile tematice anterioare, ba chiar şi pe coral. Ceea ce urmează, o dezvoltare, sînt variaţiuni ce conduc spre o culminaţie cu elemente de repriză, pregătind trecerea spre partea a treia (A B dezvoltare A). În dezvoltare se remarcă structura contrapunctică bitematică (lit. T), variaţiunea de la lit. V şi culminaţia propriu-zisă (lit. e) avînd o temă semnal la alămuri, punctată de acordurile decise ale întregii orchestre.

Scanned with OKEN Scanner

Repriza coincide cu partea a treia, deci aici vor reapare secțiuni tematice anterioare, evident dinamizate, toate cu schimbări în caracterul tematic (ex. p. 57). Revine coralul (lit. K), melopeea flautului (lit. n). Cu toate reminiscențele mai mult sau mai puțin directe, expresia muzicii acestei părți este riguros individualizată și nu cu ușurință se percepe ca o reluare înnoită a vechiului material sonor.

Partea a patra, *Fuga*, începe printr-o scurtă introducere orchestrală, unde răsună subiectul, tema din prima parte, un coral și iarăși subiectul (ex. p. 58). Altistele intonează subiectul, sopranele aduc răspunsul real. Fuga respectă momentele clasice. Divertismentul (lit. D) se dovedește a fi o veritabilă mostră de virtuozitate în conducerea vocilor. Repriza fugii apare modificată, intervalul de pornire acum nu este cvarta ci sexta mare. Înaintea codei, corul *à cappella* scoate în evidență marile disponibilități armonice ale unei aparente înlănțuiri polifonice nerigide.

A cincea parte este o fantezie meditativă, de o formă liberă, în care parcă nu se mai produce nimic. De aici absența unei secțiuni tematice de ținuta celor din celelalte părți. Totuși se remarcă melodia de la început a violoncelilor solo. Muzica aici este coloristică, de atmosferă. Se înfiripă apoi unele desene melodice ca, spre exemplu, de la viori (lit. A). Predominante sînt sonoritățile cu o grafică vizuală menite să conducă spre codă, unde, orga, vox humana, aduc ideea tematică de la început simfoniei, spre a o impune în conștiința auditorilor.

Schema formei :

Partea	I	II	III	IV	V
Sect. tem	A B C coral	A B (dezv.) (A)	A B C	A Exp. d. repr.	A A I
Lit.	B F G H	R X	g i	D G	A N
Centri sonori	Lab Fa Fa	La	Sol re	Mib Re Re	Lab Lab
Sect. tem. pe ansam.	A B C D E F G H I J A				
Arcuri tematice					
Forma	Expoziție Forma ternară A	Dezvoltare Lied bitematic Sonată	Repriza Lied A_v	Fuga Exp. dezv. repr. codă A_v	Fantezie A
	Fantezie I	Fantezie II	Fantezie III	Fuga	Fantezie IV
	S O N A T A			F U G A	F A N T E Z I A

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia IX se conturează ca o amplă formă de sonată compusă din trei părți, sonată, toccată (sonată) și final, coda și fuga.

Și aici se accentuează conexiunea tematică prin intermediul variațiunilor, pornindu-se de la o formulă generatoare care se impune din primele măsuri. Se detașează și mai mult tipul structural al secțiunilor prin afirmarea mai decisă a principiului monodic, contrapunctic și omofonic. În sfîrșit, coralul nu mai este o secțiune pasageră ci o entitate tematică principală care are un rol activ în dramaturgia sonatei.

Prima secțiune tematică a sonatei, deși are o idee foarte pregnantă (ex. p. 59), se definește printr-o constituție pluriformă și complexă : a b c a_v a_v d a_v, ceea ce înseamnă că are mai multe profiluri melodice. Cum monodia, adeseori implică alte monodii, în atributele acestei secțiuni intră și structuri contrapunctice. În schimb, în a doua secțiune tematică (lit E) omofonia (eterofonică) devine dominantă. W. Berger recurge la un coral ce respectă atît pe verticală cît și pe orizontală cifra doisprezece.

Dezvoltarea marchează trei fraze, fiecare generînd etape. Această stratificare nu înseamnă nicidecum fragmentarea substanței muzicale ci mișcările eterne care o alcătuiesc.

Prima frază (lit. F) evidențiază structuri modale și seriale, antrenînd elemente îndepărtate ale temei și o melopee la oboi solo, pe o pedală de re a violoncelilior, trasînd o linie instrumentală cu contururi largi, simbolizînd parcă veșnica aspirație spre dominarea temerarului. În fraza a doua (lit. H) se recunosc o structură omofono-contrapunctică, o melodie lirică la corn englez și fagot, avînd o contramelodie nu lipsită de relief la viori și o desfășurare contrapunctică la care participă viola și violoncelii. Se va încheia prin relații progresive sonore cu desene geometrizante, și printr-o acumulare omofonă de proporții ce facilitează asociații brahmsiene. Poate ne înșelăm dar este unul din rarisimele cazuri cînd, pentru un foarte scurt timp, se pot întemeia asociații.

Fraza a treia a dezvoltării primei părți (lit. J) este la început de factură contrapunctică, două-trei voci, aducînd ecouri ale temei lirice (a doua etapă a primei fraze din dezvoltare) într-o desfășurare aparent improvizatorică, de mare efect sonor. Acompaniamentul oferă mereu grupuri seriale, de 5—7 sunete. În sfîrșit, repriza se pregătește intens printr-o culminație a dezvoltării antrenînd o scriitură densă în care se poate distinge conturul motivic principal, la violonceli.

Repriza (lit. P) apropie cele două secțiuni tematice atît de contrastante prin sonoritățile trombonilor ce dialoghează cu tutti-ul orchestral susținînd clusterul monumental, desfăcut, al coralului secțiunii a doua. Deasupra acestui colos sonor se ridică impunătoare efigia sa tematică, motivul secțiunii întîi care devine autoritar și omniprezent.

Aceasta a fost expoziția formei de sonată a simfoniei. Dezvoltarea, partea a doua, *Presto, veloce e limpido ma sempre dinamico*, de asemenea are trăsături de sonată dar caracterul muzicii impune toccata.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt și aici două secțiuni tematice. Prima (lit. Q), o dialogare la flauți pe un fundal dinamic asigurat de celelalte instrumente. E chiar interesant cum reușește compozitorul să extindă suflul melodic, conferindu-i spațialitate, lărgind ambitusul (intervalica) și registrele fluxului sonor, printr-o scriitură biplană, cu aspect de canon zigzagat. A doua (lit. T) secțiune tematică are un motiv pizzicato la contrabași și staccato la tobă, o frază expusă de bas-clarinet și o melodie largă a violoncelilor pe acompaniamentul omofon, serial, al coardelor.

Dezvoltarea e centrată pe prima secțiune tematică (lit. W) ce apare la coarde în registrul grav, fiind reluată după șase măsuri. Faza secventă (lit. Y) e o accentuare a facturii dialogate, din aproape în aproape. Mereu se recurge la dislocarea unor moduri de douăsprezece sunete, ca bunăoară în culminație, cînd un cluster se impune printr-o extindere ritmică.

Coardele reiau în repriză secțiunea tematică primă într-o dispunere ce emană luminozitate, avînd în acompaniament un ostinato, grup de trei optimi și clustere masive ale suflătorilor (ex. p. 60). Berger adeseori îmbogățește substanța muzicală prin noi teme care întrunesc două atribute: descind din modele cunoscute și respectă principiul dodecafonic. Și în codă predominantă e tema principală a toccatei, dar apar și structuri derivate, inclusiv coraluri.

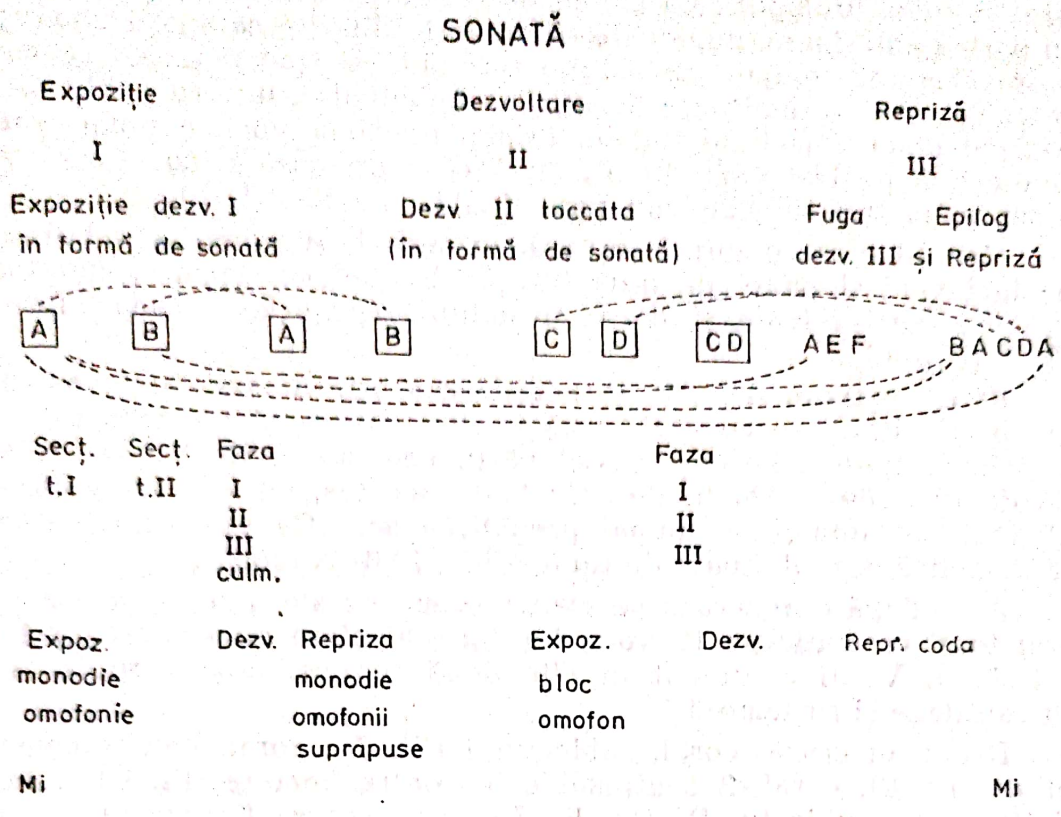
A treia parte — *Allegro grandioso, ma patetico e calmo* — este coda formei generale de sonată sau o nouă dezvoltare unde reintră secțiunile tematice generale. Revine tema generatoare din prima parte la tromboni în timp ce armonic se brodează o serie dodecafonică aidoma unei pedale împrăștiate la diferite instrumente. Apar însă și teme noi ca bunăoară cea de la violonceli. Secțiunea centrală a acestei mișcări e deținută de o fugă la patru voci (lit. K), apoi alte patru voci la orgă, după care se extinde la proporția întregii orchestre (ex. p. 61). Tensiunea realizată de această fugă se amplifică treptat conducînd la o colosală creștere în culminație, punctată de suprapunerea prin două blocuri a douăsprezece sunete (lit. P), ceea ce constituie o repriză a reprizei primei părți. În final, orga repetă liniștit și suveran subiectul fugii.

Epilogul oferă conturul unei noi teme cu dublă rezonanță serială (ex. p. 61) aducînd a doua secțiune tematică din prima parte. Această tumultuoasă simfonie se va încheia prin reluarea temei principale și a motivului pizzicato de toccată în diferite juxtapuneri, iar în final de tot va răsuna și blocul serial omofon (deci secțiunea secundară, tema generatoare la orgă). Nota finală a simfoniei este mi, la fel ca și la început.

În concluzie, forma simfoniei *Fantasia* este sonată cu trei mari cicluri variaționale și progresiv dezvoltătoare, pe temeiul elementelor tematice generatoare și conducătoare, înscrise în secțiunea expozitivă a desfășurării simfonice, gîndită ca un întreg omogen.

Scanned with OKEN Scanner

Planul arhitectural al simfoniei *Fantasia* :



Simfonia X are o construcție aparte, forma de sonată neintrînd în constituția sa. Ceea ce guvernează întreaga distribuție tematică este plasarea fugii finale într-o succesiune culminativă, totul fiind polarizat de puternica sa forță gravitațională. Mișcările simfoniei sînt astfel dispuse încît realizează intensificarea gradată a tensiunii către final, altfel spus, totul există în această simfonie prin și pentru fuga quadruplă. Cristalizarea și metamorfozarea temelor în primele trei mișcări nu fac altceva decît să impună entități variaționale ce se vor afirma dezinvolt în fugă.

Părțile poartă titluri programatice, de rezonanță muzicală : *Melopeea, Allegoria, Aria* și *Fuga,* subliniind parcă întradins virtuțile contrapunctice ale simfoniei, articulînd o formă deschisă, una eliptică, alta ciclică și abia în final o formă riguroasă, deși dimensiunile sale au reclamat o anumită libertate a asamblării.

Melopeea are un caracter expozitiv pentru întreaga simfonie. Ca formă e deschisă, variațională, conductul tematic afirmat în intrada, în primele măsuri, va articula noi și noi fraze tematice. Se desprind trei secțiuni, ultima, mai dezvoltată, în care nu se recurge la repriză. Prima, succintă, e deținută de tema generatoare (centrul fa). A doua (lit. A), amplificarea temei prin recitative gradate, solo flaut. A treia, varierea temei prin corelări tematice (de la lit. D), dezvăluind anticipări tematice (pedală mi).

Allegoria este o parte destinată exclusiv orgii (caz unic în ciclul simfoniilor), are funcții dezvoltătoare, reprofilînd entități tematice

Scanned with OKEN Scanner

în cicluri largi de transformări. În constituția sa intră : *prolog, arioso, coral* și *codă. Prologul* reia modul de referință, deci și tema principală din partea anterioară, după care orînduiește diferite categorii tematice : contrasubiectul obligat, subiectul I (armonic și fragmentarea sa motivică). Tot aici se realizează și o primă culminație. În Arioso (lit. E) se desprind două variațiuni fugato. Prima, pe cinci voci, a doua, variațiune-canon pe trei voci (lit. I), după care urmează o concluzie unde se suprapun trei subiecte din fuga finală, IV—II—III (lit. J).

Coralul oferă o formă ternară, în sensul că primul coral (lit. K) pe cinci voci și punct de orgă (nr. 161) readuce tema generatoare a primei părți reluată și de la începutul *Allegoriei.* Așadar, forma : ABCA (eliptic).

Partea a treia, *Aria,* se caracterizează prin dinamism și contraste a căror finalitate se concretizează în compararea și condensarea elementelor tematice. Forma acestei părți, cea mai extinsă : 381 măsuri față de 121, 169 și 226 finalul. Cu toate acestea, nu aici se realizează culminația simfoniei, ci numai pregătirea sa. Ca structură, avem o formă ciclică dezvoltătoare de tipul ABCD (AB) A (coda).

A — după o anacruză ce expune tema acestei părți se enunță un coral total cromatic pe 12 voci din care se oferă doar patru măsuri (o treime). Va fi continuat în alte două reprize, polarizînd în jurul său cantilene și rememorări.

Deci : anacruză, coral, subiectul I (lit. A), coral, contrasubiectul obligat (lit. B), coral, 2 contrasubiecte contrapunctate (lit. D), subiectul III, coral, subiectul IV (lit. F). De remarcat că fiecare intervenție tematică e secondată de sonorități ce mențin prezentă formula ritmică a temei din această parte. Înseamnă că prezența sa este autoritară în această secțiune.

B — unison și recitativ (lit. H) anunțînd *Toccata* (propriu-zisă), cu recitative, dialoguri și variațiuni cu atribuții dezvoltătoare. E o secțiune extinsă evidențiind o ingenioasă tehnică componistică.

C — readuce culminația din *Allegoria* (lit. S) ca și a cadrului armonic de la începutul părții a doua (lit. T). Va culmina cu readucerea reprizei, adică a temei de la începutul acestei părți, în valori augmentate.

D — reluarea toccatei cu recitative, dialoguri și variațiuni într-o formă dinamizată (lit. U). În constituția sa intervin mai întîi un coral (lit. W) la unison, apoi două coraluri complementare de cîte zece voci (lit. Y).

A — reia în planuri monumentale (lit. Z) elemente tematice importante : subiectul I ca și tema principală din partea I (modificată). În coda se adaugă și două coraluri cromatice a cîte opt voci.

Finalul — Fuga cvadruplă probabil este una dintre cele mai complexe construcții din istoria muzicii. Particularitatea sa constă în îmbinarea sau alternarea expozițiilor cu divertismentele. Deoarece subiectele sînt cunoscute, chiar și contrasubiectele, atunci se confundă expunerea lor cu divertismentul pe considerentul, logic, că de fapt totul e o dezvoltare sau o repriză generalizată. Succesiunea momen-

Scanned with OKEN Scanner

telor fugii este : Expoziția Subiectului I, Divertisment I (lit. D), Expoziția Subiectului II (lit. E), Expoziția Subiectului III (lit. J), Divertismentul II (lit. L). Aici compozitorul readuce fundalul ritmic din toccată, ca o dezvoltare III în raport cu partea a treia, *Aria*, dezvoltare inaugurată printr-un canon la decima superioară și la cvinta inferioară.

Urmează expunerea Subiectului IV (lit. D). Concomitent debutează stretta și divertismentul III (la orgă, lit. Q), ce conduce spre un punct de orgă mobil în coral variat contrapunctat, dublat de prezența Subiectelor (lit. T), de fapt, aceasta ține loc de repriză.

Coda (lit. V) oferă cadrul unei noi metamorfozări, oarecum statice. La orgă în registrul grav reapare Subiectul I (lit. X) punctînd culminația conclusivă ce va fi amplificată de coralul trombonilor (din partea II). Fuga, și astfel simfonia, se vor încheia prin readucerea temei inițiale a simfoniei, tot pe sunetul fa.

* * *

Cîteva concluzii. Indiscutabil, W. Berger are o fantezie luxuriantă, o gîndire extrem de riguroasă. Nimic din ceea ce el așterne pe hîrtie nu ar putea fi acuzat că nu servește sensului emoțional. Deopotrivă, totul apare rațional, implicat într-un lanț amplu desfășurat de cauze și legitimări.

Berger nu recunoaște apartenența la nici un curent al muzicii moderne. Aceasta nu pentru că nu le-ar valorifica cuceririle, ci deoarece spiritul său eminamente sintetic nu se complace în cochetarea cu o anumită direcție stilistică. Am arătat că în simfoniile sale se găsesc alăturate principiul modalismului cumulat cu serialismul și teoria modurilor proporționale. Sub raport cantitativ par să domine structurile dodecafonice care adeseori determină configurația temelor, constituția frazelor, coralelor, ordinea duratelor etc. Ceea ce ar fi încununat această orientare ar fi fost eșafodarea centrilor sonori ai simfoniilor după aceleași principii. Acest lucru însă nu se realizează, ceea ce poate fi un indiciu al neîncadrării mai degrabă decît al inconsecvenței. Centrii sonori ai simfoniilor sînt, în ordine cronologică : si bemol — mi — sol — re — mi — si bemol — fa diez — la bemol — mi și fa. Se repetă așadar si bemol și de trei ori mi.

De remarcat că, adeseori structura armonică precumpănitoare de tip cluster se edifică pe utilizarea totalului cromatic sau a structurilor celor douăsprezece sunete sau derivate abreviate.

Deși Berger nu este compozitorul care să se fixeze în canoane iar simfoniile probează larga sa paletă tematică, coloristică (armonică și timbrală) și arhitecturală, totuși se observă o anumită preferință pentru teme pregnante cu alură de motiv incisiv, pentru bogate figurații melodice care conferă tipurilor recitativice o mare bogăție, pentru linii melodice spațializate antrenînd registrele înalte și o permanentă fluctuație metrică. Cît privește formele îndrăgite de Berger, acestea sînt cele ce oferă posibilități de generalizare și interferență, adică formele în care se îmbină principiul sonatei cu liedul, toccata, fuga, variațiunile, structurile libere... Din cele zece simfonii, nouă evidențiază situarea

Scanned with OKEN Scanner

tematismului generator în punctele extreme ale părților, ceea ce antrenează principiul dominant al sonatei. Chiar și în *Simfonia V* acestea se sesizează, deși nu este atît de direct ca și în celelalte. Dacă însă acceptăm și modalitatea reprizei parțiale, de atmosferă a Simfoniei *Muzica Solemnă*, atunci regula ciclicului se generalizează. Este partizan al sonatei în dublă ipostază (sonată într-o anumită parte și a întregii simfonii) în opt dintre lucrări (minus *Simfoniile V* și *X*). La fuga amplu dezvoltată recurge în patru simfonii *(IV, VIII, IX, X)*, cele mai strălucitoare fiind fuga triplă în prima parte, *Simfonia IV*, fuga corală, *Simfonia VII* și fuga din *Simfonia X* — ca încununare supremă a expresiei și tematismului, a întregii lucrări. Este și un indiciu ce atestă odată mai mult stăpînirea și vehicularea cu dexteritate a procedeelor contrapunctice lineare.

Ne oprim aici, deși sîntem conștienți că simfoniile lui Berger oferă încă infinit de multe temeiuri pentru analiză și reflecție.

Scanned with OKEN Scanner

GRIGORE CONSTANTINESCU

Unitate şi diversitate a teatrului muzical în procesul formativ—educaţional al creaţiei muzicale româneşti contemporane

Scanned with OKEN Scanner

În istoria de aproape patru secole a teatrului muzical, istorie care însumează o serie de experienţe şi acumulări succesive, apariţia diverselor genuri şi subgenuri corespunde unei complexe acţiuni de transformare şi prefacere a limbajului artistic, avînd ca principiu dinamic, în esenţă, un continuu dialog al creatorilor cu publicul, în cea mai largă accepţiune. Indiferent de epoca supusă observaţiei, modul în care acest receptor reacţionează reprezintă şi calea prin care se verifică practic capacitatea operei de artă de a acţiona, de a transmite idei, de a propune opţiuni originale şi viziuni înnoitoare în dezbaterea fenomenului social istoric respectiv. Mai mult ca oricare altă formă artistică, genurile legate de teatrul muzical sînt supuse acestei continue interdependenţe între verificarea faptului existent şi perspectiva devenirii lui în viitor, căci ele nu pot trăi *în afara* dialogului, ci depind de acesta. Or, dialog înseamnă, pe de o parte, propunerea de către creator a unei anumite poziţii adoptate în faţa realităţii şi, pe de altă parte, acceptarea nuanţată a creaţiei de către cel căruia îi este adresată. În acest schimb neîncetat de valori, acţiunea de influenţare se dovedeşte reciprocă, păstrînd urme adînci ale dezbaterii respective. Neîndoios, pentru a merge mai departe, creatorul are nevoie ca rezultatul muncii sale să-şi găsească ecoul dorit în public. În acelaşi timp, urmărind producţia artistică, acest public este chemat să o judece, deci să-i accepte sau nu ideile. În momentul în care reacţionează astfel — şi este cazul tuturor sau majorităţii operelor de artă valoroase — acest public devine la rîndul său obiect al transformărilor, îşi îmbogăţeşte experienţa de viaţă, primeşte o viziune mai largă asupra existenţei, ideilor epocii şi perspectivei sociale.

Apariţia, pe trepte istorice diferite, a genurilor teatrului muzical — este vorba de cele care continuă să existe şi actualmente — corespunde unor condiţii specifice de afirmare a nevoilor publicului, privit ca o comunitate capabilă de a reprezenta structura socială a timpului respectiv. Iată ce justifică diversificarea genurilor în teatrul muzical, direct proporţional cu creşterea ponderii participării spectatorilor, cu democratizarea ideii spectacolului destinat unei sfere din ce în ce mai largi de receptori. Apare aici firesc marele avînt care este specific Romantismului, mai ales în ceea ce priveşte ansamblul trăsăturilor sale de revoluţionare a societăţii. Schimbarea treaptată a configuraţiei publicului, ce devine cu timpul *masă de spectatori*, înlocuind cercurile elitare ale secolelor anterioare, mişcările tectonice ale straturilor sociale, valul luptelor de afirmare a valorilor naţionale sînt piloni ai progresului şi diversităţii teatrului muzical romantic. Acesta suferă ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea importante schimbări, în acumularea și experimentarea de noi formule, încît practic putem găsi în peisajul epocii, privind teatrul muzical, majoritatea trăsăturilor ce-și vor continua existența în secolul următor. *Opera* — prin drama muzicală, melodrama romantică, opera bufă și opera comică, comedia muzicală — *baletul* — prin baletul romantic și drama coregrafică, la care poate ar trebui adăugate și unele suite și divertismente coregrafice — și, în fine, *opereta* — cu variantele specifice franceze, vieneze, germane și, mai tîrziu, de un caracter național corespunzător altor culturi afirmate — reprezintă un imens fond artistic romantic în care viabilitatea s-a verificat în permanența dialogului cu un public și el, la rîndul său, modificat în contactul cu muzica respectivă.

De ce teatrul muzical are un marcat avantaj în acest dialog, în comparație cu alte genuri? Poate că în complexitatea alcătuirii sale — indiferent dacă ne referim la operă, balet sau operetă — în cooperarea mai multor elemente expresive din care numai o parte sînt muzicale, există acest avantaj, de multe ori socotit pe nedrept întîlnire artificială de componente expresive. Or, tocmai suma artistică rezultată din prezența literaturii — sub forma libretului, a plasticii, sub forma montării scenice și a interpretării (vocale, coregrafice, actoricești) — oferă creatorului principal, compozitorul, condițiile precizării obiectivelor sale estetice și, implicit, etice, pe care le poartă rezultatul final al muncii depuse. Exemple ale potențialului formativ educațional de care dispune teatrul muzical abundă în istoria genurilor, mai ales în ultimele două secole. Urmărind cum se manifestă această acțiune în muzica românească, nu încercăm decît să subliniem că, deși intrată relativ tîrziu în ansamblul valorilor universale, ea parcurge același itinerar, respectă aceleași legități de manifestare și evoluție.

O sumară retrospectivă asupra perioadei ce precede unitatea istorică la care dorim să ne referim — perioada corespunzătoare civilizației socialiste — indică o succesiune de evenimente artistice ce se înscriu pe o coordonată ascendentă a afirmărilor, totodată manifestînd pregnant ideea de angajare a creatorilor într-un dialog educațional formativ cu publicul românesc. Mărturie stau atît creațiile romanticilor, prin care se depășește treptat nivelul unor necesare experiențe de maturizare, cît și cele mai semnificative lucrări ale primei jumătăți a secolului XX, constituite într-un mare capitol al intrării componistice românești în circuitul larg al valorilor artei europene.

În ansamblu însă, putem aprecia că teatrul muzical românesc se afla, înaintea celor trei decenii care fac obiectul acestor consemnări, purtător al principalelor trăsături definitorii, trasînd drumuri ce vor îngădui compozitorilor să-și îndrepte atenția nu spre începuturi — deja depășite, ci spre dezvoltarea unor date existente, cu funcționalitate formativă educativă estetică și etică clar exprimată.

Cultura socialistă a pus, din primii ani ai „evului aprins", mari probleme de responsabilitate politică, artistică și ideologică tuturor creatorilor, în toate domeniile de gîndire și producție a bunurilor spirituale. Faptul că actul creator a fost corelat cu rostul său de formare a omului contemporan a constituit un puternic stimul și pentru muzicieni, nu numai în direcția abordări problematicii, în cea a adresării

Scanned with OKEN Scanner

unei sfere cît mai largi de ascultători ci în felul în care întregul ansamblu al genurilor muzicale își află o rezolvare matură. Opera, baletul, opereta, reunind tocmai acele trăsături specifice despre care am amintit, ocupă aici un loc însemnat, prin potențialul artistic și ideologic de care dispun, prin audiența de care se bucură în general toate formele de teatru ce-și susțin existența în nemijlocita legătură cu publicul. Această importanță este de altfel recunoscută și de factorii care au răspuns de bunul mers al culturii muzicale, fapt materializat prin apariția unei vaste rețele de teatre muzicale, teatre lirice și opere subvenționate de stat. Astfel, condiția esențială, cerută de creator, spațiul necesar unui dialog eficient, care să nu fie limitat doar la cîteva centre culturale, a determinat și o creștere direct proporțională a producției destinate teatrului. Dar, bineînțeles, nu de creșterea numerică este vorba, deși și aceasta are ponderea ei în configurația unei epoci. Problematica ce stă în fața unui compozitor care alege modalitățile teatrului muzical este cea de natură să-i impulsioneze inspirația, să-i mobilizeze responsabilitatea pentru obținerea unor rezultate ce se înscriu în complexa dinamică a unei culturi în ascensiune, avînd ca scop principal și unic formarea omului prin mijloacele specifice artei. De altfel, nivelul atins de teatrul muzical contemporan dovedește deplina înțelegere a comandamentelor sociale ale epocii. Este ceea ce fiecare compozitor și-a concretizat în scrierile sale, mărturisind înțelegerea necesităților obiective ale acestei perioade. Iată spre pildă o asemenea mărturie, venind din partea unui creator care a dat în teatrul muzical cîteva realizări notabile — Doru Popovici. Cele spuse de el, privitor la operă, își păstrează valoarea, prin extindere, și la celelalte genuri de care ne ocupăm : *„Nici o epocă istorică nu a fost atît de dinamică și deci de fecundă pentru genul sensibil și complex al operei, cum este cea actuală și îndeosebi actualitatea noastră socialistă, cea mai efervescentă în privința îndreptării destinului uman spre civilizație, spre descătușarea morală și intelectuală — domeniul tradițional și mereu nou al operei. Nu este desigur ușor să transpui aceste prefaceri ale realităților sociale, în valori lirico-dramatice, să aduci pe scenă impetuozitatea vieții, imagini ale procesului prin care persoana umană, națiunile, lumea se schimbă, își afirmă virtuțile creatoare“*. Iar în ceea ce privește genul baletului, același compozitor adăuga : *„Tinem să evidențiem, că baletul nostru ne oferă, în ciuda tinereții sale, o amplă imagine a României de ieri și de azi, realizată prin nenumărate viziuni componistice, dar unitare prin coloritul folcloric pe care-l conțin, indiferent de faptul că uneori el este foarte pregnant, alteori foarte transfigurat.“* [1]

Desprinzînd ideea de diversitate, aflată în corelație dialectică cu cea a unității de concepție, creația contemporană în teatrul muzical se înfățișează într-un complex ansamblu ce poate oglindi o epocă. Dacă diversității îi aparțin viziunile personale asupra unei tematici, în schimb mijloacele de expresie utilizate, apelarea în mai mare sau în mai mică măsură la sursa de inspirație folclorică (și aceasta integrată în nivelul actual al dialogului național-universal), modalitățile specifice de edificare a dramaturgiei pot fi privite sub aspectul unei evidente unități, aceste elemente constitutive — corelate de scopul principal al creării unui teatru românesc purtător al idealurilor epocii — pro-

Scanned with OKEN Scanner

movînd spiritul culturii naţionale, educînd omul în lumina principiilor directoare ale filosofiei şi concepţiei despre lume care animă societatea contemporană socialistă.

În sprijinul ilustrării ideii de unitate a teatrului muzical românesc, primul argument îl constituie *tematica*. Deşi diversă ca amplasare ideologică această tematică se arată unitară în desfăşurarea ideilor pe un vast plan, care cuprinde aproape toate sferele de manifestare a spiritului naţional. În mare, am putea astfel schiţa ca structură a tematicii cîteva domenii principale : teatrul muzical inspirat din istoria neamului, aducînd în faţa spectatorului aspecte ale luptei pentru libertate, dusă de popor de-a lungul veacurilor ; teatrul muzical inspirat din istoria contemporană, reliefînd potenţialul politico-ideologic al „deceniilor incandescente" ce corespund ridicării clasei muncitoare şi victoriilor comuniştilor în contemporaneitate ; teatrul muzical evocînd ambianţa socială a României în diferite etape ale evoluţiei sale sociale şi culturale ; teatrul muzical inspirat din mari valori ale literaturii originale şi universale, purtător al unora dintre cele mai semnificative problematici filosofice privitor la propria noastră concepţie despre existenţă ; teatrul muzical destinat valorificării, prin mijloacele metaforei şi ale basmului, a ideilor despre morală şi condiţia umană. În această succintă caracterizare a unor categorii principale, se pot încadra majoritatea creaţiilor româneşti contemporane, vizînd în fapt o singură direcţie, formativă, prezentă ca atare în concepţiile personale ale compozitorilor şi dramaturgilor noştri.

Neîndoios, teatrul muzical care porneşte, în tematică, de la sugestiile istoriei, ocupă locul principal, fapt explicabil prin bogăţia sugestiilor şi ideilor, pe de o parte, prin răspunsul artişilor la comandamentele sociale ale epocii, ale afirmării naţionale, pe de altă parte. Regăsim în această sferă tematică numeroase trăsături deja prezente în romantismul şcolilor naţionale, moment de „explozie" artistică a opţiunii pentru istorie ca subiect de inspiraţie. Dar, să precizăm cu acest prilej, privitor la teatrul muzical al ultimelor trei decenii, compozitorii manifestă acum o atitudine mai sigură în selectarea evenimentelor, datorită largului orizont artistic, politic şi filosofic deschis de contemporaneitate. De aici rezultă şi modalitatea de orientare tematică, ponderea cu care sînt reliefate unele sau altele din aspectele concludente ale unei epoci istorice alese ca subiect, dorinţa de a transforma evocarea în expunerea unei noi viziuni, contemporane, asupra semnificaţiei faptelor. Drumul de la selecţie la rezultanta finală este însuşi drumul parcurs de compozitor pentru „încărcarea" operei sale scenice cu valori simbolice, oglindind o concepţie filosofică nouă, determinînd implicit reacţii şi atitudini noi din partea publicului. Cu unele ezitări, inerente perioadei de acumulare a experienţei artistice necesare, majoritatea lucrărilor muzicale scenice bazate pe tematică istorică răspund acestor principii de educare moral politică, cerută de actualitate.

Genul operei, în a cărui evoluţie constatasem deja prealabile experienţe în această direcţie, are o pondere calitativă — şi cantitativă — remarcabilă, ocupînd centrul atenţiei compozitorilor noştri. Cu unele excepţii, am putea spune chiar că muzicienii au reuşit, în trei dece-

Scanned with OKEN Scanner

nii, să ofere publicului o versiune, în operă, a istoriei neamului, din cele mai vechi timpuri și pînă la mijlocul secolului XX. Personalitatea eroică, pilduitoare, se situează în centrul unei dramaturgii care prelucrează date specifice epocilor respective, dar păstrează perspectiva unui comentariu, în majoritatea cazurilor evitînd simpla ilustrare. Este cazul epopeilor dramatice ale lui Gheorghe Dumitrescu, singurul compozitor care și-a asumat răspunderea de a aduce în fața publicului asemenea epoci îndepărtate. Viziunea sa asupra destinului strămoșilor daci, în *Decebal* (premiera în 1969, libretul aparținînd compozitorului) dovedește totodată și înțelegerea angrenării personalității eroice în lupta întregii comunități pe care o reprezintă. Reușita lucrării este însă și rezultat al unor experiențe prealabile, din care se detașează cu forță opera portret *Ion Vodă cel Cumplit* (libretul de Gh. Dumitrescu și Laurențiu Fulga, premiera în 1956), cu o reliefare a conflictului istoric din care trăsăturile principale ale ideii de eroism și sacrificiu se îmbină cu cele ale luptei întregului popor împotriva cotropitorilor și, totodată, împotriva contradicțiilor sociale pe plan național. Amintim, în seria epopeilor istorice, și o altă lucrare a sa, *Vlad Țepeș* (primă audiție de concert în 1975, libretul aparținînd compozitorului).

Trei opere contemporane aleg diferite aspecte ale „cronicii Moldovei" sau ale vieții lui Ștefan cel Mare, personalitate complexă ce a dominat istoria medievală a românilor. Fie că este vorba de tinerețea domnitorului, așa cum ne este oglindită de Teodor Bratu în *Stejarul din Borzești* (premiera în 1969, libretul compozitorului), fie că muzicienii se bazează în evocarea lor pe pagini celebre ale teatrului romantic românesc — *Apus de soare* de Mansi Barberis (premiera în 1967, libretul de George Teodorescu după Barbu Ștefănescu Delavrancea) — simbolul eroismului domnitorului, privit ca reprezentant al destinelor țării, se impune în dialogul personalității cu epoca. În fine, din lucrările evocînd timpuri mai vechi, se detașează opera baladă a lui Paul Constantinescu, *Pană Lesnea Rusalim* (premiera în 1956, libretul de Victor Eftimiu), în care conflictul social precumpănește, în redarea luptei poporului pentru libertate.[2] Din generoasele sugestii ale perioadei frămîntate a secolului al XIX-lea, desprindem o singură lucrare în genul operei — *Bălcescu* de Cornel Trăilescu (premiera în 1974, libretul de Val Săndulescu). Autorii au proiectat aici o frescă a momentelor revoluționare din mijlocul secolului al XIX-lea, tinzînd spre o sinteză a principalelor idealuri progresiste — lupta „pașoptiștilor" pentru dreptate, libertate și unirea tuturor românilor. Includerea tabloului „Tabăra lui Iancu" aduce, în ansamblul dramaturgiei, o lărgire a orizontului național, completînd perspectiva pe care o avem astăzi asupra evenimentelor revoluționare din veacul trecut cu încă un argument în favoarea patriotismului marilor noștri înaintași.[3] Aceleiași sfere tematice îi aparțin și două importante creații coregrafice, care au cunoscut un larg ecou în fața publicului — drama eroică populară *Haiducii* de Hilda Jerea (premiera 1956, libretul de compozitoare și Gelu Matei, inspirat din balada populară *Mihu copilu)* și balada coregrafică *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac (premiera în 1964, libretul de Oleg Danovski). În ambele cazuri, sîntem în fața unei abordări ample a tematicii luptelor poporului pentru dreptate și libertate, privite din prisma acelor fapte le-

Scanned with OKEN Scanner

gendare ale haiducilor care au intrat în istoria națională prin eroismul jertfelor și generozitatea idealurilor. Cultivarea acestui climat, valorificarea unor figuri pregnante, încadrate de ambianța specifică epocii și redate cu plasticitate de o muzică ce îmbină ilustrarea cu fondul dramatic al narațiunii, pledează în favoarea fondului ideatic al unor asemenea lucrări, deschizătoare a unor drumuri în baletul românesc, neepuizate ulterior de alți compozitori.

Prima jumătate a secolului XX, deci o perioadă istorică în care confruntările poartă amprenta unei deveniri cu consecințe social politice pe care creatorii și publicul le cunosc mai temeinic, are în teatrul muzical o destul de cuprinzătoare reprezentare. Era și firesc, dacă ținem seama de acuitatea conflictelor, precum și de necesitatea dezbaterii unor idei și probleme de mare actualitate. Atitudinea antirăzboinică a multor oameni înaintați ai epocii se întîlnește aici cu protestul împotriva exploatării, cu afirmarea valorilor naționale și deschiderea orizontului politic ideologic al intrării în istorie a proletariatului, care începe să scrie noua istorie a poporului român. Indiferent de modul abordării, o asemenea tematică atrage după sine o mai complexă tratare a subiectelor, o mai pertinentă situare în epocă, deoarece avem de-a face cu opinii și atitudini ce trebuie să trezească în sensibilitatea spectatorului reacția firească a militantismului. Gradul de pătrundere al conflictului de idei diferă de la o lucrare la alta, nu se poate vorbi însă de vreo creație neangajată în amplul proces supus dezbaterii sociale. Primele decenii ale secolului inspiră astfel o dramă muzicală populară de amploarea *Răscoalei* de Gheorghe Dumitrescu (premiera în 1959, libret de Gheorghe Dumitrescu după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu), în care eroul central este, cu argumente muzicale și dramaturgice, marea masă a poporului, din care se detașează primii reprezentanți a proletariatului. Amintim de asemenea patosul patriotic al operei *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu (premiera în 1971, libretul de Nicolae Tăutu) [4]. Deceniilor următoare le corespunde un mai mare număr de lucrări fie aparținînd genului operei — *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri (premiera în 1961, libret de Daniel Drăgan) — sau baletul — *Văpaia* de Mircea Chiriac (premiera în 1974, libret de Constantin Cîrjan). O parte din lucrările inspirate din această perioadă contemporană ajunge cu dezbaterea dramatică pînă în preajma momentului de răscruce revoluționară a lui 23 August, marcînd în majoritatea cazurilor și limita istorică la care se oprește creația de operă și balet a compozitorilor noștri — operele *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu (premiera în 1961, libret de N. Tăutu), *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda (premiera în 1961, libret de C. Rusu și P. Gîlmeanu), *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu (premiera în 1974, libret de compozitor și Ecaterina Lazăr), precum și baletele *Primăvara* de Cornel Trăilescu (premiera în 1972, libret de Alecu Popovici) și *Chemarea* de Tiberiu Olah (premiera în 1974, libret de Klaus Kessler). Dacă o singură operetă abordează acest perimetru istoric — *Răspîntia* de Florin Comișel (premiera în 1974) — în schimb genul baletului și al operetei vor „acoperi" tematic, cu mai multe lucrări — unele de certă valoare — momente din evoluția societății contemporane ale ultimelor trei decenii, domeniu în care genul operei este încă absent. Este greu de spus dacă abordarea

Scanned with OKEN Scanner

realității imediate ar fi improprie pentru operă, dar constatăm această „pată albă" tematică ce se înscrie ca o datorie încă neîmplinită de compozitori. Se vădește în schimb o mai lesnicioasă rezolvare prin mijloacele alegoriei și dansului — baletele *Ciudatul trubadur* de Liviu Ionescu (premiera în 1959, libret de Tilde Urseanu) și *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta (premiera în 1972, libret de Nicolae Itu), ambele inspirate din viața tineretului — sau prin cele ale spectacolului accesibil propriu operetei și musicalului — *Plutașul de pe Bistrița* de Filaret Barbu (premiera în 1956, libret de Traian Iancu și Ion Dacian), spectacol redînd ambianța satului contemporan, *Culegătorii de stele* de Florin Comișel (premiera în 1954, libret de Bogdan Căuș și Mihail Ionescu), partitură ce abordează secvențe din epopeea electrificării, precum și două lucrări în care subiectul principal este studențimea, în *Tîrgul de fete* de Florin Comișel (premiera în 1964, libret de Traian Iancu) și în *Se mărită fetele* de George Grigoriu (premiera în 1972, libret de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu [5]). Funcția socială a spectacolului accesibil, cu directă adresare marelui public, pune și mai mult problema menținerii unui permanent contact cu actualitatea, ceea ce descifrăm din asemenea lucrări, fără a se putea considera epuizat un asemenea subiect, în continuă devenire, mai ales că în majoritatea cazurilor, rezolvările tematice sînt limitate de trăsături ale genurilor respective, rămînînd la suprafața unor evenimente al căror fond grav și serios nu este supus dezbaterii. Or, a educa, a determina o atitudine, înseamnă și a discuta la mai multe nivele — implicit cele ale frămîntării și căutărilor de răspunsuri esențiale — aspectele contemporaneității [6]. Astfel, privind locul teatrului muzical în societatea contemporană, se poate ivi neajunsul situării lui în perimetrul ilustrativismului, arhivismului, cu o treptată îndepărtare de atitudinea militantă, angajată în fața comandamentelor epocii noastre.

Capacitatea de evocare a unei ambianțe, de stabilire a acelor trăsături ce restituie ansamblul unei personalități privite prin optica artistului contemporan, deci oferind publicului concluzii ce se bazează pe criteriul judecății de valoare, face ca teatrul muzical să aibă un mare fond de disponibilități inspiratoare pornind fie de la crearea portretelor unor personaje ilustre ale culturii, fie de la gîndirea unor versiuni scenice bazate pe argumentul unor importante opere literare, de mare semnificație estetică, morală și filosofică. Aici, drumurile tematice se întrepătrund, într-o sinteză complexă, de permanentă actualitate. Ultimele trei decenii oferă un bogat spectru de idei și valorificare a lor prin intermediul muzicii, opera păstrîndu-și întîietatea tocmai datorită multiplelor mijloace de care dispune. Reținem astfel, din lucrări ce reconstituie o anumită ambianță socială, pornind de la figuri de creatori, de la opere edificatoare pentru un anumit context istoric, fie portretul unui artist ca *Michelangelo*, recompus de Alfred Mendelsohn (premiera în 1968, libretul compozitorului după piesa lui Al. Kiriței), fie cel al lui Eminescu, în opera lui Gheorghe Dumitrescu *Poesis* sau, într-o categorie mai aparte, de spectacole de operetă, cu date stilistice ce se întrepătrund cu cele ale operei, portretele lui Enăchiță Văcărescu — în opereta *Spune inimioară, spune* de Elly Roman (premiera în 1974) — și al „năzdrăvanului fiu

Scanned with OKEN Scanner

al Pepelei" în opereta *Anton Pann* de Alfred Mendelsohn (premiera în 1963, libretul de Ion Roman și Radu Albala) sau Ciprian porumbescu, în *Lăsați-mă să cînt* de G. Dendrino (premiera în 1954, libret de L. Delescu și V. Cosma) [7]. Literatura originală, cu un potențial de idei care a fost mereu în atenția muzicienilor români, aduce de asemenea în fața publicului numeroase ipostaze social filosofice, ce pot suscita interesul prin viziunea compozitorilor, pornind de la fondul legendelor — *Meșterul Manole* de Gheorghe Dumitrescu (libretul compozitorului), *Prometeu* de Doru Popovici (premiera în 1964, libret de Victor Eftimiu, după piesa cu același nume), *Zamolxe* de Liviu Glodeanu (premiera în 1973, libretul de compozitor, după Lucian Blaga), opereta *Lysistrata* de G. Dendrino (premiera în 1960, libret de N. Constantinescu și G. Voinescu), lucrări în care problematica aceasta apare vădit în centrul tratării creatorilor —; am adăuga cele două drame coregrafice ale lui Mihail Jora, *Întoarcerea din adîncuri* (premiera în 1965, libretul de Mariana Dumitrescu) și *Hanul Dulcineea* (libret de Mariana Dumitrescu), în care întrebări asupra sensurilor existenței se reliefează cu deosebită pregnanță, tot apelînd la legende inspiratoare, aparținînd mitologiei populare sau culte. Deși neintrate încă în circuitul repertorial, două partituri inspirate din romanul lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi* (opera *Kera Duduca* de Mansi Barberis) și din piesa Luciei Demetrius (opera *Trei generații* de Sergiu Sarchizov) demonstrează cît de bogate sugestii pot fi găsite în acest domeniu artistic, prilejuind uneori o a „doua viață" a scrierilor respective, în dialogul cu publicul.

Ca și în prima jumătate a secolului XX, compozitorii contemporani și-au propus, în numeroase cazuri, adaptarea unor pagini de literatură universală, la sensibilitatea și modul de înțelegere caracteristic românilor, privind creațiile respective drept prilejuri de recomentare a simbolurilor, de selectare a sensurilor majore ce se desprind din ele. Chiar simpla enumerare a principalelor titluri, demonstrează aici responsabilitatea selecției, al cărei rezultat, deplin în acord cu unitatea de idei a culturii naționale, înlesnește totodată difuzarea creațiilor originale pe plan universal: *Galileo Galilei* de Corneliu Cezar (premiera în 1964, libret de compozitor), *Ulysse* de Liviu Glodeanu (premiera în 1973), *Mariana Pineda* de Doru Popovici (premiera în 1969, libretul de compozitor), *Amorul doctor* (premiera în 1966, libret de compozitor), *Jertfirea Ifigeniei* (înregistrare în 1968, libret de compozitor și Al. Pop) și *Hamlet* (premiera în 1975, libret de compozitor) de Pascal Bentoiu, *Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu (premiera în 1972, libret de Ilie Balea) și baletul *Prinț și cerșetor* de L. Profeta (premiera în 1967). În fine, deși numărul creațiilor respective este destul de restrîns, opera basm continuă să suscite interesul creatorilor, îndeplinind un important rol de formare a publicului tînăr, prin intermediul unor subiecte și a unor soluții muzicale de largă accesibilitate, în care factorul rezonanței morale are un loc aparte — *Motanul încălțat* de Cornel Trăilescu (premiera în 1964, libretul de Tudor Mușatescu și Nina Stoiceva), *Povestea țapului* de Max Eisikovits (premiera în 1954, libret de Ion Bartalis și Ilie Balea) și *Cartea cu Apolodor* de Ștefan Niculescu (premiera în 1975, libret după

Scanned with OKEN Scanner

piesa lui Gellu Naum), baletul *Scufița roșie* de Liviu Comes (premiera în 1957, libret de Sorana Mogoș) sînt puținele titluri ale acestui gen ale cărui valențe educative sînt însă departe de a se fi epuizat[8]. Din trecerea în revistă a tematicii prezente în literatura teatrului muzical, se desprinde neîndoios armonioasa interrelație între diversitatea surselor inspiratoare și unitatea obiectivelor propuse de compozitori și libretiști, în scopul creării unui vast front de idei ce pot răspunde contemporaneității prin viziuni în care concepțiile fundamentale pornesc de la rolul artei în societatea socialistă și de la mijloacele atît de eficiente de intervenție prin genurile muzical scenice.

O atît de complexă structură tematică — care însă nu epuizează resursele teatrului muzical — solicita însă o extrem de personală manifestare a capacității creatoare, pentru a da subiectelor respective acea viață specifică dramaturgiei muzicale prin care teatrul își impune optica de reflectare a realității, în forme caracteristice, sinteză a tradiției cu neîncetata înnoire. Acestei diversități, rezultînd din modalitățile variate de creație, îi corespund o seamă de criterii, de la formele de construcție și variantele unor subspecii ale genurilor teatrale, la subtilele deosebiri de stil, de orientare componistică, în dialogul național-universal, propriu artei contemporane. Chiar la o privire sumară, constatăm astfel o seamă de idei noi în domeniul operei, baletului și operetei, în care se simt asimilate — după o perioadă de parcurgere a experiențelor necesare epuizării formulelor tradiționale — toate trăsăturile aparținînd muzicii și teatrului contemporan. Astfel, alături de opere construite după coordonatele arhitectonicii clasico-romantice, pe acte, tablouri și scene, cu arii și numere cvasi-închise, apar altele în care experimentul, în sensul cel mai bun al cuvîntului, își manifestă prezența. Este cazul operei învecinate cu oratoriul (și aici însă, constatîndu-se numeroase variante ale formulelor, de la cea monumental tradițională — *Meșterul Manole* de Gh. Dumitrescu — la cea alcătuită din colaje — *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan sau cea poematic fantastică — *Logodna* de N. Brînduș), al operei care, acordînd primul loc ansamblului coral polifonic, se apropie de madrigalul dramatic (*Mariana Pineda* de Doru Popovici), al operei utilizînd un mozaic de stiluri în scriitura instrumental-vocală, proprie genurilor camerale (*Secretul lui Don Giovani* de Cornel Țăranu) sau al operei concepute pentru audiție radiofonică, apelînd la tehnica modernă a înregistrărilor speciale (*Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu). Alături de drama muzicală (*Răscoala* de Gh. Dumitrescu), de opera baladă (*Pană Lesnea* de Paul Constantinescu), de drama lirică (*Trei generații* de S. Sarchizov) sau de drama istorică (*Bălcescu* de C. Trăilescu), apar de asemenea și cîteva partituri comice, gen mai rar abordat pînă acum (*Amorul doctor* de P. Bentoiu). Baletul prezintă, de asemenea, o serie de variante interesante din același punct de vedere, înscriind realizări de domeniul povestirii coregrafice (*Prinț și cerșetor* de L. Profeta), al suitei coregrafice (*Cînd strugurii se coc* de M. Jora), alături de drame coregrafice complexe, ce apelează la structuri vocal simfonice și prezențe declamatorice (*Întoarcerea din adîncuri* de M. Jora), de poeme coregrafice cu pronunțat caracter epic, fie de

Scanned with OKEN Scanner

baladă (*Haiducii* de H. Jerea), fie de narațiune construită pe secvențe „cinematografice" (*Văpaia* de M. Chiriac), de balete pantomimă utilizînd banda de magnetofon în colaje de muzică (*Chemarea* de T. Olah, alcătuită dintr-un colaj cu înregistrări din muzica de film a compozitorului). De reținut și în domeniul operetei prezența, din ce în ce mai reliefată, a mijloacelor musicalului, ce tinde să înlocuiască structurile tradiționale ale genului (*Soarele Londrei* de F. Comișel, *Se mărită fetele* de G. Grigoriu, *Mătușa mea Faustina* de L. Cavassi). Asemenea bogăție de formule atrage după sine o creștere a gradului de interes al publicului prin contemporaneizarea mijloacelor teatrului muzical, corespunzătoare exigențelor actuale, sporind astfel, la nivel superior, factorul accesibilității, deci accesul spectatorilor la valori înnoitoare ale timpului lor, purtătoare de mesaj umanist.

Nu pot fi înregistrate, într-o simplă panoramizare, toate contribuțiile stilistice ale compozitorilor noștri, în ultimele trei decenii, fără a se crea nedorite omisiuni. Să consemnăm totuși, conform unei tradiții a școlii noastre naționale, păstrarea filonului valorificării sugestiilor muzicii populare, prin apelarea la cîntece care au ilustrat o epocă (fie cîntece patriotice străvechi, cum ar fi cele amintite de Gh. Dumitrescu în *Ion Vodă cel Cumplit,* la cele aparținînd epocii lui Anton Pann, în partiturile lui Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Mircea Chiriac, la folclorul muncitoresc în *Fata cu garoafe* de Gh. Dumitrescu, *Dreptul la dragoste* de T. Bratu sau *Trandafirii Doftanei* de N. Petri, la folclorul citadin în baletul *Nastasia* de C. Trăilescu). Pe aceeași linie se situează abundenta reprezentare a folclorului tradițional, nu numai în numeroase partituri coregrafice, ci și în domeniul operetei și al operei, aducînd în fața publicului o multicoloră lume de idei și sentimente a căror frumusețe este potențată de mijloacele vocal-orchestrale și scenice, precum și prezența unor frînturi de cîntec bizantin autohton (D. Popovici în *Interogatoriul din zori*). Dar relația dintre compozitorii noștri și fondul inspirator folcloric nu se oprește la nivelul preluărilor, al prelucrărilor și creațiilor „în stil" popular. O reîntîlnim în partituri ce transfigurează asemenea sugestii, pornind de la reluarea în spirit contemporan a structurilor ritmice, a armoniilor modale, a culorilor instrumentale (cum lesne putem vedea în balete ca *Întoarcerea din adîncuri* de Mihail Jora, *Nunta* de D. Popovici, în opere ca *Mariana Pineda* de același autor, *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan sau în spectacole scenico-muzicale ca *Model mioritic* de Corneliu Dan Georgescu).

O altă latură a diversității componistice se desprinde din situarea muzicienilor într-o relație de cunoaștere, preluare și interpretare nuanțată a celor mai noi tendințe ale limbajului contemporan, începînd cu utilizarea personală a tehnicii leitmotivice (Gh. Dumitrescu), cu adoptarea unor procedee expresive ale atonalismului (P. Bentoiu) sau ale serialismului dodecafonic (N. Brînduș în *Logodna*). Am adăuga, fapt reținut și mai înainte, prezența unor culori sonore provenind nu numai din fondul variat al orchestrației tradiționale și contemporane, ci și din cel al experiențelor de tehnică electronică (P. Bentoiu, M. Moldovan), care se învecinează cu extrema epurare a surselor

Scanned with OKEN Scanner

sonore, fie pentru un ansamblu cameral restrîns (Cornel Ţăranu), fie prin mînuirea complexă a unor surse sonore netradiţionale (surse „directe" ca în *Zamolxe* — ritualurile — de Liviu Glodeanu, „tape music" ca la Nicolae Brînduş, prelucrare video-sonoră, ca în *Iona* de Anatol Vieru) sau, dimpotrivă, prin maxima simplificare, pînă la obţinerea unui „compendiu" (cum este orchestraţia camerală a operei *Pacea* de Stroe sau, la mai mici dimensiuni, partitura pentru pian a baletului lui Liviu Comes). Marea diversitate expresivă a teatrului muzical românesc contemporan nu se opreşte însă doar la aceste domenii. Ar trebui menţionat extrem de diferitele formule de apelare la sonorităţile ansamblului coral, de scriitură vocală (reunind posibilităţile declamaţiei melodice, ale sistemului parlando rubato, cu cele ale recitativului şi cantilenei), precum şi o originală încorporare a motivicii ritmurilor de dans contemporane, în operă (P. Bentoiu, C. Ţăranu), balet (M. Chiriac) şi, mai ales, în operetă (cu precădere la G. Grigoriu, F. Comişel, L. Cavassi), la care se adaugă valorificarea unui fond muzical existent în cultura românească, reprezentativ pentru anumite personalităţi şi epoci (*Valurile dunării* de G. Grigoriu, *Leonard* de F. Comişel, *Lăsaţi-mă să cînt* de G. Dendrino, *Ana Lugojana* de F. Barbu, *Anton Pann* de A. Mendelsohn etc.). Toate aceste trăsături sînt de natură să îmbogăţească sensibilitatea spectatorului, să trezească anumite reacţii de afectivitate ce deschid orizontul unei mai profunde înţelegeri a gîndirii naţionale, a aprecierii şi asimilării artei româneşti, implicit a situării pe o poziţie angajată ce are ca rezultat crearea unei atitudini noi faţă de viaţă şi societate. Varietate şi diversitate a limbajului, variabilitate a nivelurilor şi genurilor, înseamnă, în acest context al clarei cunoaşteri a obiectivelor ideologice transmise prin tematică, răspunsul creator al compozitorilor şi autorilor de librete aduse diferitelor categorii de public, într-un proces a cărui dinamică este permanenta ascensiune spre o cultură cît mai cuprinzătoare, la parametrii contemporaneităţii.

Într-un moment în care teatrul muzical este supus confruntărilor cu actualitatea mijloacelor sale de expresie, deseori auzindu-se voci care îi neagă valabilitatea, creatorii noştri demonstrează că opera, baletul, opereta pot răspunde timpului prezent, pot fi reprezentative pentru o cultură naţională. Nu numai numeric — deşi şi aceasta contează — creaţia contemporană românească dovedeşte în genurile teatrului muzical o originalitate de netăgăduit, o implicare în dezbaterea ideilor actuale, cu funcţii educativ estetice şi filosofice deosebit de pregnante. Însumare a valorilor naţionale cu semnificaţie şi circulaţie largă, universalitatea se prezintă în fapt ca o sinteză generalizatoare multinaţională. Am spune că nu există deosebiri de ideal, pentru artiştii care slujesc un popor, pentru cei care pun în acţiunea lor creatoare tot ceea ce reprezintă mai bun în viaţa şi sensibilitatea patriei lor. Deschiderea spre universal a şcolii componistice româneşti are, prin dimensiunile teatrului muzical, una din cele mai solide şanse de afirmare în contemporaneitate. Dubla direcţie de acţiune, cu valoare de reciprocitate, prin care artistul formează oamenii timpului său şi este la rîndul său format de societatea în care trăieşte, se reflectă puternic în teatrul muzical, formă care continuă să fie, de

Scanned with OKEN Scanner

patru secole, cea mai fidelă și complexă oglindă a epocii. Înțelegîndu-și misiunea, în vasta dinamică a devenirii societății socialiste, compozitorul rămîne, astfel, unul dintre cei mai subtili și adevărați cronicari ai istoriei neamului. Cele trei decenii de teatru muzical românesc o dovedesc cu prisosință, justificînd încrederea într-o artă ale cărei promisiuni și realizări cunosc, din perspectiva tradiției și prezentului, esențiala dimensiune a viitorului.

NOTE

[1] Doru Popovici, *Muzica românească contemporană*, Edit. Albatros, București, p, 323, 363.

[2] Amintim de asemenea *Neamul Șoimăreștilor* de Tudor Jarda (premiera în 1959, libretul Ilie Balea).

[3] În aceeași sferă tematică se situează și recenta partitură a lui Doru Popovici, *Noaptea cea mai lungă* (primă audiție în 1978, libret de Dan Mutașcu).

[4]. Tematica revine și în baletul *Nunta* de Doru Popovici (premiera în 1975, libret de Hero Lupescu).

[5] Amintim și opera *Rodica* de Norbert Petri (premiera în 1973, libret de C. Cîrjan).

[6] Reținem o singură excepție — opera frescă *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan (premiera în 1975).

[7] De asemenea menționăm portretul lui I. Ivanovici în *Valurile Dunării* de G. Grigoriu și cel al lui N. Leonard în opereta cu același nume de Florin Comișel.

[8] Amintim și basmele coregrafice *Călin* și *Harap Alb* de Alfred Mendelsohn.

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHE PETRESCU

Memoratorul muzical 234 (o problemă de educaţie preşcolară şi şcolară)

Scanned with OKEN Scanner

Titlul de față* ar putea prezenta cititorului, în afară de curiozitatea termenului *memorator* (mai ales muzical) și cîteva confuzii cu privire la numărul 234. Ne-am aștepta, pentru început, să vedem un aparat și, de ce nu, cu numărul 234. În realitate, în viitorul mai puțin sau mai mult îndepărtat, va fi vorba de un aparat care să depoziteze o oarecare *memorie muzicală* și anume aceea a sistemului muzical al copiilor cu 2, 3, 4 sunete în rețeaua de *tonii* și *cordii.*

Într-un astfel de context, mai explicit, credem că putem contura semnificația directă a titlului: *un calculator care să depoziteze întreaga memorie muzicală a sistemului amintit și care, potrivit programului liniar (dezvoltat pe baza logicii matematice prin intermediul codului cifric) să ofere, procesului instructiv-educativ, material didactic conform programului de instrucție.*

Mai adăugăm și faptul că *Memoratorul muzical 234* reprezintă o parte din *programul integral* instructiv-educativ, program concretizat prin memoratoarele muzicale: *pentatonic, modal, tonal-funcțional, a-funcțional* alături de memoratoarele sistemelor ritmice; *ritmul copiilor* (v. în lucr. de față), *apusean-divizionar, giusto-silabic, aksak.*

Toate aceste repertorii de memorii urmează a fi integrate în *Memoratorul muzical general,* auxiliar pe care îl credem necesar educației muzicale în învățămîntul preșcolar și în școlile de diferite nivele inclusiv cel superior.

În consecință este vorba de un context total teoretic, parțial practic, al muzicii, integrat unui circuit cibernetic. (În paranteză fie spus, din condescendență pentru șansele științei și artei sunetelor, diadă antinomică la origine, în expunere vom păstra raportul rezonabil între concretul dat al artei sonore și abstractul minim al matematicii teoriei numerelor. Facem acest lucru în intenția de a găsi un loc mediator de reuniune celor două domenii.)

Și, înainte de a concretiza conținutul propriu-zis al demersului de față, dorim să arătăm că aspectele enunțate fac parte din preocupările noastre care vizează fenomenul muzical etnic românesc (etnolingvistica muzicii românești) cu deschideri spre universal. Surprinderea

---

* O parte a acestei lucrări, cu același titlu, a fost prezentată, în formă de prelegere cu demonstrații practice la „Colocviile muzicale", Cluj-Napoca, Conservatorul de muzică „G. Dima", aprilie 1976; în mai 1976, comunicare la Sesiunea științifică a cadrelor didactice cu tema: „Muzica, societatea și cercetările interdisciplinare în științele muzicale", la același institut.

Scanned with OKEN Scanner

memoriei și a gîndirii muzicale a poporului român a fost posibilă, parțial, cu ajutorul acestor demersuri metodologice concretizate în cîteva *vocabule muzicale* a căror configurație prezintă posibilități combinatorice în cadrul unui *sistem muzical de gîndire* propriu *matricei stilistice etnice* [1]. Și rezultatele concretizate în prezentul *memorator* se înscriu pe aceeași coordonată, în ultimă instanță. Ele s-au născut, în primul rînd, în urma investigării repertoriului propriu-zis al creației copiilor (folclorul propriu-zis al copiilor) [2].

Modalitatea de exhaurare a sistemului muzical al copiilor, în schimb, a fost una teoretică în intenția realizării *programului liniar* al tuturor nivelelor exprimabile prin intermediul acestuia.

Sistemul muzical pe care îl descriem este de natură energetică, accentuat sincretică. Trei nivele lingvistice guvernează, succesiv sau simultan, legitățile lui : *ritmul* (R), *metrul-textul* (T) și *melodia* (M).

Datorăm savantului român Constantin Brăiloiu aportul inexprimabil adus în luminarea fenomenului sistemului ritmic al copiilor [3]. În lucrarea de față ne vom folosi de combinatorica ritmică descrisă de Brăiloiu.

Vom arăta că, din motive metodologice, operăm o tridimensionare a sistemului pentru ca, în cele din urmă, unidimensionarea lui să fie oportună.

NIVELUL RITMIC — (R)

— Tipare prestabilite în care se desprind raporturi de durate de 1 : 2 : 4, grupate celular : I (1) = 2 = și 4 =
și substitutele acestora (v. Anexa R, seria 2) ;

— aceste celule se integrează în serii metro-ritmice de 2, 4, 6, 8 :

Seria	unit. R.	nr. silabe
2	I— 4	1— 4
4	2I— 8	2— 8
6	3I—12	3—12
8	4I—16	4—16

[1] Contribuțiile respective le-am cuprins în volumul intitulat : „Introducere în etnolingvistica muzicală românească". Cluj-Napoca, mai, 1977 (manuscris).

[2] Ne referim la lucrările noastre : „Repertoriul folcloric al copiilor în cîteva sate din nord-vestul Transilvaniei" (1975) și „Preliminarii la cercetarea vieții muzicale a unui gen folcloric — Folclorul și repertoriul folcloric al copiilor. Schița unei metode de inventariere a repertoriului folcloric al copiilor. Aspecte structurale" (1975/1976). Lucrările au fost redactate în cadrul Fundației „Prof. Constantin Brăiloiu". Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu". București.

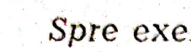
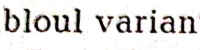
[3] Constantin Brăiloiu. *Ritmul copiilor* în *Opere I.* Traducere și prefață de Emilia Comișel. București, Editura muzicală, 1967, p. 119—171.

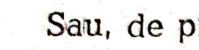
Scanned with OKEN Scanner

— cu ajutorul combinatoricii matematice obținem inventarul total al seriilor ritmice :

— *Tabloul sintetic* al combinatoricii (v. Anexa R) unde coloana întîi numește seria R, coloana o doua — tipul seriei, a treia concretizează tipul ritmic (prin intermediul cifrelor), iar coloana a patra indică numărul variantelor ;

— *Tabloul variantelor* — prezintă desfășurat variantele cu referință la tabloul sintetic.

Spre exemplu :  este o serie de 8 și se identifică în tabloul sintetic la 8, tipul 5. Varianta enunțată va fi identificată în tabloul variantelor la seria 8, cod 5, var. 6, astfel că seria  va fi codificată : R=8—5·6 (vezi tabelul II, seria 8).

Sau, de pildă :  este o serie de 8. Pentru identificarea ei vom traduce seria în cod cifric — în ordine crescătoare — adică II23. În tabloul sintetic este identificabilă la seria 8, tip 6. Varianta, așa cum apare citată, o localizăm la seria 8, cod 6, var. 9, în tabloul variantelor, adică R=8—6·9 (același tabel).

NIVELUL METRIC — TEXT (T)

— *Tabloul sintetic* (v. Anexa T) prezintă inventarul general al modalităților posibile de repartizare al cuvintelor — de la monosilabe pînă la heptasilabe — în dispozitivele ritmice (serii) cu variante catași acatalectice (I—VIII). Prima coloană a tabloului consemnează, cu cifre romane, numărul de silabe al seriei, coloana a doua reține tipurile, coloana a treia indică modalități posibile de grupare a silabelor în cuvinte, respectiv 1 — cuvînt monosilab, 2 — cuvînt bisilab pînă la 7 — heptasilab.

Spre exemplu, o serie V va cunoaște 7 posibilități teoretice de grupare a diferitelor „lungimi de cuvînt" în felul :

1. cuvînt monosilab	+ cuv. tetrasilab.	= 5 silabe
2. „ „	+ 2 cuv. bisil.	= 5 silabe
3. 2 cuv. mono.	+ cuv. trisil	= 5 silabe
4. 3 cuv. mono	+ cuv. bisil.	= 5 silabe
5. 5 cuv. mono		= 5 silabe
6. cuv. bisil.	+ cuv. trisil.	= 5 silabe
7. cuvînt pentasilab		= 5 silabe

După modul în care apar combinate cuvintele în cadrul dispozitivului putem desprinde variante la cele 7 tipuri. Seriile nr. 5 și 7, din exemplul de mai sus, au o singură posibilitate de apariție. Cu două posibilități de apariție sînt seriile 1 — mono+tetra, tetra+mono și 6 — bi+tri sau tri+bi. Cu trei posibilități combinatorice sînt seriile nr. 2 — mono+bi+bi, bi+mono+bi, bi+bi+mono, nr. 3 — mono+mono+bi, mono+bi+mono, bi+mono+mono, iar seria nr. 4 — mono+mono+

Scanned with OKEN Scanner

mono+bi, mono+mono+bi+mono, mono+bi+mono+mono, bi+mono+mono+mono.

Tabloul variantelor relevă toate aceste combinatorici la nivelul T.

— La sfîrşitul Inventarului T se dă corespondenţa nivelelor RT.

NIVELUL MELODIC — (M)

Am limitat cobinatorica melodică la 4 elemente sonore aşa cum, de altfel, pînă în prezent, demonstrează şi realitatea obiectivă a acestui limbaj. Deci situăm stadiul evolutiv al limbajului copiilor la nivel prepentatonic. În cazul în care ar fi atestate şi alte nivele sonore, mai complexe, inventarul suportă o extindere corespunzătoare cu o combinatorică, evident, mai bogată.

— *Inventarul sintetic* (v. Anexa M va oglindi corespondenţele RTM deoarece exteriorizarea nivelului M se face, în realitate, asociată celorlalte două nivele (RT) :

— coloana întîi, cifre arabe, indică seria RT şi numărul total de sunete ;

— coloana a doua, cu cifre romane, consemnează sistemul sonor cordic sau tonic ;

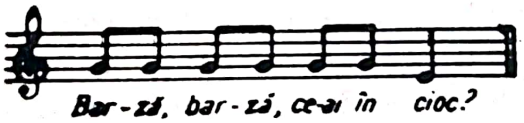
— coloana a treia reţine tipul melodic ;

— coloana a patra — 1, 2, 3, 4 — indică modul de repartiţie al numărului total de sunete în sistem — sistemele sînt exprimate prin cifrele 1, 2, 3, 4.

— ultima coloană indică numărul posibil de variante.

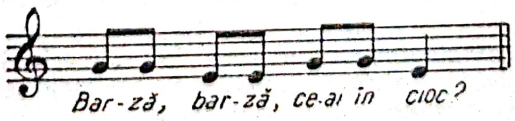
— *Inventarul variantelor* prezintă, ca şi în cazul nivelelor R, T, variantele posibile ale tipurilor.

Fie, spre exemplu, următorul dispozitiv melodic :



Operaţia de inventariere va reţine, în primul rînd, numărul total de sunete care aci este 7, apoi sistemul sonor — bitonic, adică II. O primă concluzie generală este aceea că dispozitivul melodic citat se situează în inventarul sintetic M la tipul 7 II 1, adică 7 sunete în sistem bitonic repartizate — 5 de un fel *(sol)* şi unul de alt fel *(mi)*. Pentru a realiza concretizarea variantei ne vom folosi de inventarul variantelor melodice ale acestui tip unde la 7 II 1 identificăm exemplul nostru la poziţia 1111112, adică la 1.1. Cu alte cuvinte varianta melodică citată este 7 II 1.1.

Sau, un alt exemplu :



Scanned with OKEN Scanner

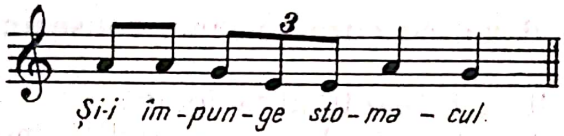
— în total, 7 sunete, sistem sonor II — bitonic. Sunetele sînt repartizate 4 de un fel *(sol)* și 3 de alt fel *(mi)* în ordinea 1122112, adică 7 II 3.14.

Un ultim tablou reunește cele trei nivele RTM totalizînd posibilitățile combinatorice ale limbajului descris :

Serii RTM	I	8
	II	494
	III	8334
	IV	51048
Total general :		59 884[4]

CODIFICAREA NIVELELOR RTM

Alături de identificarea și localizarea în parte a fiecărui nivel, redimensionarea sincretică a producției permite inventarierea ei în felul : fie, spre exemplu, dispozitivul RTM



R — serie = 8, tipul II23, adică nr. 5, varianta nr. 9 — | 8—5·9. |

T — 7 sil. —VII, mono+tri+tri=133, tip 3, var. 1, adică : | VII—3·1. |

M — 7 sunete, sistem tricordic III, 3 de *la*, 2 de *sol*, 2 de *mi*, adică 322, tip. nr. 15 și var. nr. 20 — 1123312, adică : | 7 — III 13·20. |

Codificînd astfel nivelele obținem localizarea integrală a citatului în felul :

R — 8—5·9.
T — VII—3·1.
M — 7—III—13·20.

Evident, operația inversă, de decodificare a dispozitivelor încifrate în inventarul memoratorului este posibilă, dar și utilă, după cum vom vedea în cele ce urmează.

Aflați în acest punct al cercetării vom constata că sîntem în posesia *inventarului total* al posibilității de exprimare prin codul (limbajul) muzical al copiilor. În felul în care au fost exhaurate combina-

[4] În declanșarea combinatoricii cu serii heteromorfe numărul 59 884 devine factorial. Îmbogățirea combinatoricii mai poate fi realizată prin modificarea calitativă a sistemelor tonice și cordice.

Scanned with OKEN Scanner

toricile posibile, inventarul cîştigă atributul de *universal*. Din cele trei nivele, unul este prioritar în afirmarea specificului etnic: limba. Muzicalitatea acesteia va consemna, prin intermediul codului scandat, spaţiul sonor (conturat în sisteme precise) determinînd şi „banda de frecvenţă" sonoră. Dimensiunea aproape desăvîrşit universală este exprimată, prin intermediul acestui cod, în faza primară de articulare, mono, bi, uneori plurisilabică, fără nici un sens noţional, cu valabilitate generală, la această vîrstă, pe întreg globul pămîntesc. Poate preferinţa pentru o frecvenţă vocalică particulară precum şi accentuarea specifică ar putea contura, încă la acest nivel aspecte etnice, zonale. Faza vorbirii propriu-zise va aduce cu sine marca specificului etnic. Ea este asociată mai mult nivelului ritmic dîndu-i aspectul scandării, excluzînd, adesea, elementul melodic, păstrînd doar caracteristicile muzicale, intonaţionale, tonice ale limbii. Iată de ce, spunea Brăiloiu, Bartók n-a găsit nici un cîntec de copii la români — el nu cunoştea modalitatea de exteriorizare a acestei vîrste [5]. Preponderenţa vorbirii asupra cîntării, va duce, mai tîrziu la afirmarea exclusivă a faptelor de limbă ca singure elemente suficiente pentru comunicare, tiparul ritmic fiind şi el de prisos.

Sîntem privilegiaţi, dar în prea mică măsură conştienţi, de un apriorism lingvistic muzical!

Copiii posedă, în memoria pasivă, întreg sistemul lingvistic muzical descris. El trebuie să devină singurul, unicul cadru de desfăşurare a educaţiei muzicale încă înainte de apariţia graiului articulat. Trăirea în codul oral trebuie să cunoască o bogăţie inexprimabilă, prezentă în circuitele memoratorului descris. Continuitatea acestui cod trebuie să devină paralelă cu limba vorbită. Aducerea în planul conştientului, prin intermediul codului oral, a acestei combinatorici, la vîrsta preşcolară şi şcolară mică va asigura un fond muzical ce nu va fi ştirbit de consecinţele restrictive ale codului scris-citit.

Dubla conştientizare, în plan oral şi în plan scris, va contribui la depăşirea dificultăţilor ce apar în faza notaţiei muzicale. Codul oral şi cel scris trebuie învestit, neîndoios, cu acelaşi sens prin intermediul aceluiaşi material muzical. Preponderenţa trăirii în *Oral* asupra conştientizării în scris este evidentă pînă în momentul în care echivalenţa celor două planuri se realizează. Astfel copiii, pedagogii vor gusta din plin trăirea în *Galaxia Guttenberg*, scrisul, stimuiînd la rîndul său, oralul.

Exteriorizarea celor trei nivele lingvistice (RTM) este inegală. Se observă un mare grad de reducere a combinatoricii melodice la cîteva formulete doar, în schimb, combinatorica ritmică şi de text domină. Vom arăta chiar că debitul combinatoric de text este acela care, implicit, angrenează tipare ritmice cu o combinatorică totală, dezvoltînd în acest fel tiparul iniţial cu atribut ritmic-fiziologic. Condiţia orală a acestor nivele lingvistice, la vîrstele mici, are consecinţe nebănuite pentru instrucţie, consecinţe care se păstrează pînă la vîrsta maturităţii.

---

[5] Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 123, nota 1.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE TEHNICE ALE MEMORATORULUI

Memoratorul integral al creației muzicale a copiilor ar urma să înmagazineze (depoziteze) toate aceste combinatorici, în primul rînd la nivel elementar (repetarea seriilor identice) sau la nivel mai complex (combinatorica în serii eterogene). În mod ideal ar fi vorba de un calculator care să permită, pe lîngă înmagazinarea seriilor și combinatorica operațională în cadrul lor. Cifra posibilităților credem că ar fi de natură astronomică (teoretic, totuși, limitată) încît un *calculator integrat, național,* ar fi suficient pentru a oferi „materialul didactic" gata confecționat tuturor unităților din rețeaua de învățămînt.

Mai puțin ideal, dar totuși practic, ar putea fi calculatorul cu *memorii parțiale* cu diferite cantități de date pînă la *minicalculatoare* sau *jucării muzicale.*

Mai puțin tehnic, dar de data aceasta mai practic, ar fi consemnarea seriilor inventarului total pe *cartele* (cu bandă magnetică) și citirea lor la magnetofon.

Nu în ultimă instanță, exteriorizarea de către educator a unor serii din inventarul total, în mod direct, prin citire, ar permite tot atît de bine realizarea unor sarcini educative eficiente.

CONSECINȚE DIDACTICE

Pentru început se pare că sistemul muzical descris este unul limitat și închis și deci șansele unei „dezvoltări" sînt reduse. În realitate, în *memoria activă* a copiilor există doar cîteva formulete din cele deduse. Existența acestora exprimă un *complex preferențial redus* care afectează însuși *vocabularul muzical.* Îmbogățirea acestuia este posibilă prin combinatorica totală astfel descrisă.

Gruparea în *repertorii de memorii parțiale, vocabulare parțiale* potrivit unor principii și metode didactice, va permite actualizarea în memoria copilului, cu eforturi minime, de circuite muzicale încă necunoscute, dar totuși extrem de familiare lui.

MODALITĂȚI DE INSTRUCȚIE

Combinatorica elementară a seriilor are la bază operația permutațională, numărul factorial. Grupele obținute cu o asemenea logică matematică pot constitui elementele de bază ale îmbogățirii vocabularului muzical. O altă combinatorică ce are rațiunea unei serii de cifre crescătoare ar putea contribui la localizarea mai rapidă a elementelor de vocabular. Firește că principiul accesibilității, gradarea, noutatea etc. sînt rațiunile esențiale în procesul de dezvoltare a limbajului muzical pe care îl descriem.

Va trebui să fie elaborat *programul liniar de instrucție* care să cuprindă combinatoricile cele mai adecvate în evoluția acestui limbaj.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza acestui program activitatea de instrucție poate fi una *colectivă* (calculator-intermediar-profesor-clasă) sau una *individuală* (calculator-copil). În primul caz, profesorul conduce procesul instructiv, în al doilea caz, intermediarul lipsește ; este vorba de auto-educație, auto-instrucție. Excluderea intermediarului, parțială sau totală, este posibilă.

În cazul în care *memoratorul parțial* (de tip jucărie muzicală) este prevăzut cu un sistem de notare a seriilor citite de copil, a numărului de repetări solicitate de acesta, pînă la memorarea seriei sau codificarea ei, acesta permite intermediarului verificarea (și corectarea) modului de însușire a materialului audiat.

În cazul în care memoratorul este prevăzut cu fișe care consemnează seriile citite, într-un cod cunoscut de către copil (chiar și în cod tradițional — scriere muzicală sau alte coduri — cifrice, simbolice), verificarea intermediarului devine, evident, inutilă.

CONSECINȚE ALE UTILIZĂRII MEMORATORULUI

Inventarul vocabularului muzical al copiilor poate constitui un punct de plecare în „diagnosticarea" zestrei muzicale a acestora precum și în dezvoltarea memoriei muzicale. Testele efectuate pe baza acestui inventar, prin chestionare, ar permite în chip obiectiv evidențierea următoarelor aspecte :

— testarea achizițiilor naturale ale copiilor,
— grade de muzicalitate sau de amuzie,
— sensibilitate și auz muzical — la nivelul limbajului descris,
— receptivitate, dinamică în însușirea și dezvoltarea limbajului muzical (prin noi achiziții de vocabule),
— grade de adaptabilitate și ușurință în memorizare,
— creativitate,
— aspecte particulare și generale ale vîrstei biologice.

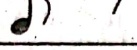
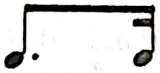
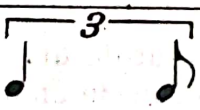
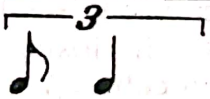
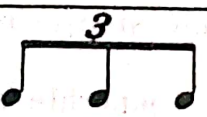
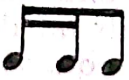
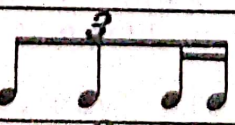
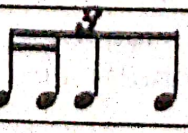
De asemenea, circuitele prezentate pot deveni pretexte în *creația pentru copii,* în inițierea copiilor în compoziția propriu-zisă, în însușirea limbilor străine încă de la primul nivel de articulare a acestora. Inventarul poate să se instituie într-un demers metodologic cu privire la investigarea unor domenii muzicologice (surprinderea memoriei pasive a vîrstei biologice ca permanență umană universală în creația muzicală în general), în etnomuzicologie (elaborarea unei metode de inventariere a folclorului copiilor, studiul comparat al acestuia), în lingvistică (lămurirea unor probleme care privesc modul de formare al limbilor) etc.

Memoratorul muzical 234, privit ca o problemă de înfăptuire a educației muzicale credem să devină, prin programul de instrucție ce se cere elaborat, un auxiliar prețios — similar, dacă vreți, inventarului elementelor din chimie (Tabloul Mendeleev) sau tabelelor din matematică (tabla înmulțirii, tabela logaritmică etc.) — în „articularea" firească a propriului limbaj al copiilor de către copii.

Scanned with OKEN Scanner

Anexa R

TABLOUL SINTETIC

		SERIA = 2	
2	1		1
	1a		1
	1b		1
	2		2
	2a		2
	2b		2
	2c		2
	2d		2
	3		3
	3a		3
	3b		3
	4		4
	4a		4
	4b		4
	4c		4

Scanned with OKEN Scanner

SERIA = 8			
8	1	IV	4
	2	III 2	5
	3	III 3	6
	4	III 4	7
	5	II 2 2	6
	6	II 2 3	7
	7	II 2 4	8
	7	II 3 3	8
	9	II 3 4	9
	10	II 4 4	10
	11	I 2 2 2	7
	12	I 2 2 3	8
	13	I 2 3 4	9
	14	I 2 3 3	9
	15	I 2 3 4	10
	16	I 2 4 4	11
	17	I 3 3 3	10
	18	I 3 3 4	11
	19	I 3 4 4	12
	20	I 4 4 4	13
	21	2 2 2 2	8
	22	2 2 2 3	9
	23	2 2 2 4	10
	24	2 2 3 3	10
	25	2 2 3 4	11
	26	2 2 4 4	12
	27	2 3 3 3	11
	28	2 3 3 4	12
	29	2 3 4 4	13
	30	2 4 4 4	14
	31	3 3 3 3	12
	32	3 3 3 4	13
	33	3 3 4 4	14
	34	3 4 4 4	15
	35	4 4 4 4	16

Scanned with OKEN Scanner

Anexa M

TABLOUL SINTETIC

			1	2	3	4	
1	I	1	1				1
2		2	2				1
3		3	3				1
4		4	4				1
5		5	5				1
6		6	6				1
7		7	7				1
8		8	8				1
2	II	1	1	1			2
3		1	2	1			3
		2	1	2			3
4		1	3	1			4
		2	2	2			6
		3	1	3			4
5		1	4	1			5
		2	3	2			10
		3	2	3			10
		4	1	4			5
6		1	5	1			6
		2	4	2			15
		3	3	3			20
		4	2	4			15
		5	1	5			6
7		1	6	1			7
		2	5	2			21
		3	4	3			35
		4	3	4			35
		5	2	5			21
		6	1	6			7

În totalitatea lor, tabelele se află în posesia autorului precum și la Editura muzicală. Anexa prezentului studiu nu conține decît acele tabele la care s-au făcut referiri în text.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR MISDOLEA

Matematică şi muzică

Scanned with OKEN Scanner

O TEORIE ASUPRA FORMALIZĂRII MATEMATICE A CATEGORIILOR SINTAXEI MUZICALE *) (ANALIZA RITMULUI. MODEL DE ANALIZĂ STRUCTURALĂ ŞI CORELAŢIONALĂ)

1. INTRODUCERE

În scopul înţelegerii depline a celor ce urmează, se vor relua cîteva din principalele noţiuni introduse în studiul anterior.

S-a plecat de la înţelegerea categoriilor sintaxei muzicale : monodia, polifonia, omofonia şi eterofonia, conform definiţiilor date acestora în lucrarea : O teorie a sintaxei muzicale de Şt. Niculescu, apărută în revista „Muzica" nr. 3/1973.

Un pas important pe calea abordării riguroase a categoriilor sintaxei muzicale îl constituie operaţia de discretizare a relaţiilor definitorii ale monodiei. În sensul acesta premisa esenţială a fost aceea că oricărei monodii i se pot asocia una sau mai multe variabile definite pe mulţimi discrete formate din „n" elemente-obiecte sonore.

Rezultă de aici că orice monodie este complet definită printr-un tabel de forma :

$$\begin{array}{l} x_1 \;\; x_2 \;\; x_3 \cdots x_i \;\; \cdots x_n \\ p_{11} \;\; p_{12} \;\; p_{13} \cdots p_{1i} \;\; \cdots p_{1n} \\ p_{21} \;\; p_{22} \;\; p_{23} \cdots p_{2i} \;\; \cdots p_{2n} \\ \cdots\cdots\cdots\cdots\cdots \\ p_{j1} \;\; p_{j2} \;\; p_{j3} \cdots p_{ji} \cdots p_{jn} \\ \cdots\cdots\cdots\cdots\cdots \\ p_{m1} \;\; p_{m2} \;\; p_{m3} \cdots p_{mi} \cdots p_{mn} \end{array} \qquad (1.1)$$

în care s-a notat prin :

x_i poziţia sunetului „i" din monodie, faţă de o origine arbitrară ;

---

* Lucrarea de faţă continuă studiul cu acelaşi titlu, publicat în *Studii de muzicologie vol. XI*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1976.

p_{ji} — parametrul luat în considerare la momentul „j" al sunetului de pe poziția „i"
(parametrii p_1, p_2, ... p_j, ... p_m pot fi: frecvența deci înălțimea sunetului, durata sunetului, timbrul sunetului etc.)

A discretiza relațiile definitorii ale monodiei, înseamnă, cu cele spuse mai sus, a transcrie pentru ea un tabel de forma (1.1).

Cu această ocazie, accentuăm faptul că un tabel de forma (1.1), asociat unei monodii, face posibilă analiza acesteia mult mai riguroasă și mai profundă decît graficele clasice parametru-timp care sînt utilizate în mod curent. Această afirmație este argumentată pe larg în studiul anterior.

În continuare s-a trecut la analiza înlănțuirilor interne corelaționale ale sunetelor constituente din cadrul monodiilor, întrebuințîndu-se metodele statisticii matematice.

Se folosesc, în consecință, drept date de intrare, datele înscrise în tabele de forma (1.1), cărora li se aplică metoda corelației.

În cadrul acestei metode, se determină indici de corelație sau coeficienți de corelație care exprimă cantitativ dependența funcțională între două sau mai multe mărimi luate, separat sau simultan, în considerare.

Se exprimă, de asemenea, o relație cantitativă care determină fiecare mărime în parte, în funcție de celelalte mărimi care structurează evoluția fenomenului studiat. Relația este denumită în mod curent, funcție de regresie.

De corecta determinare a funcției de regresie depind rezultatele analizei de corelație, respectiv rigurozitatea estimațiilor mărimilor dependente (în cazul în speță, obiectele sonore, sunetele care constituie monodia sau monodiile studiate).

Rezultă în concluzie că analiza corelațională a oricăreia din categoriile sintaxei muzicale amintite anterior, analiză făcută la nivel neutru (vezi lucrarea lui Nattiez indicată în bibliografie) comportă determinarea cantitativă a coeficienților de corelație (simplă, multiplă și parțială) și a funcției de regresie definite mai sus.

În planurile poetic și estetic [1] ale categoriei muzicale studiate, coeficienții de corelație și funcția de regresie au semnificații nemijlocite și complexe, semnificații al căror studiu a fost început în lucrarea precedentă și care va continua în capitolele următoare ale studiului de față.

Trebuie remarcat de asemenea faptul că în toate corespondențele care se fac la orice nivel fie el neutru, fie poetic sau estetic, premisa care se impune ca punct de plecare este o cunoaștere profundă și realistă a procesului intrinsec de creație.

În sensul acesta, s-a considerat că mecanismul de făurire a unei monodii este un proces de sinteză locală și în același timp globală; aceasta însemnînd că fiecare sunet component al monodiei este determinat atît de întreaga evoluție a acesteia, anterioară apariției lui, cît și de contextul general al întregii monodii (influențat și de evoluția ulterioară apariției sunetului), context în care se găsește psihicul creatorului în momentul realizării ei.

Scanned with OKEN Scanner

Cu alte cuvinte, un sunet component al monodiei este determinat atît de istoria evoluției liniei melodice care îl precede, cît și de istoria viitoare a acesteia, istorie care se găsește prefigurată în spiritul creatorului.

Se va vedea mai tîrziu, cînd vom analiza detaliat semnificațiile coeficientului de corelație parțială, că în acest context, procesul de creație urmează în genere o linie coerentă, dar el poate prezenta și discontinuități în care sînt stabilite (sau cvasistabilite) sunete sau structuri de sunete care sînt destul de departe de punctul la care se găsește linia melodică în momentul apariției acestor discontinuități.

Determinarea tuturor tipurilor de coeficienți de corelație amintiți mai sus, precum și a funcției de regresie corespunzătoare, ne formează pe de o parte o imagine cantitativă a structurii dinamice a categoriilor muzicale luate în studiu, iar pe de altă parte ne scoate în evidență caracteristicile de sinteză complexă și globală a fenomenului cu multiple reacții inverse ce constituie actul de creație.

Înțelegerea coerentă și în același timp corectă a tuturor considerentelor făcute pînă acum, cît și a acelora care vor fi expuse în continuare, a determinat alegerea unor formulări monodice de mică întindere, în care corelațiile amintite mai sus se desfășoară viguros în spații restrînse. În acest sens s-a trecut la analiza practică a unor clase de monodii, luîndu-se în considerare subiectele celor 24 de fugi pentru pian din „Clavecinul bine temperat", vol. I de J. S. Bach.

Fiecare din subiectele celor 24 de fugi a fost tratat ca o evoluție melodică distinctă, ansamblul lor formînd o clasă de monodii cu caracteristici comune de stil și estetico-emoționale.

În lucrarea precedentă s-a analizat pe baza premiselor expuse mai sus relația frecvență (înălțime) sunet — poziție, adică evoluția melodică a monodiei, (vezi structura 1.1).

În continuare se va lua în studiu alt parametru esențial, și anume durata sunetului.

Acest parametru determină evoluția ritmică a monodiei.

2. ANALIZA CORELAȚIONALĂ A RELAȚIEI DURATĂ-POZIȚIE

Se vor lua în considerare subiectele aceloraşi fugi pentru care s-a făcut analiza relației frecvență-poziție.

După cum am văzut, prima etapă în analiza propusă constituie extragerea din tabelul de forma (1.1) a relației parametru sunet-poziție, care ne interesează, în speță relația durată-poziție.

Pentru construcția unei asemenea relații s-a considerat pentru fiecare monodie (subiect) în parte 21 de poziții, număr care acoperă ca întindere spațială (în sensul scurgerii timpului) marea majoritate a subiectelor fugii abordate.

Volumul total de calcul necesar unei analize complete fiind foarte mare s-a recurs la utilizarea unui calculator electronic numeric IBM 370. În consecință, pentru transcrierea numerică a relației durată-poziție a sunetului, s-a folosit un procedeu de codificare în virtutea căruia s-au făcut următoarele considerații:

Scanned with OKEN Scanner

— plecînd de la observația că mărimea de timp cea mai mică utilizată de Bach în subiectele fugilor luate în considerare este treizecidoimea acesteia i s-a atribuit o valoare egală cu unitatea ; rezultă în consecință valorile numerice corespunzătoare șaisprezecimii, optimii, pătrimii, doimii și respectiv notei întregi — 2, 4, 8, 16, 32 ;

— pentru pauze s-a păstrat aceeași echivalență valorică, cu distincția făcută față de sunet, prin schimbarea semnului (de ex. o pauză de o pătrime s-a notat cu —8, o pauză de o optime cu —4 etc.) ;

— dat fiind că o parte din subiecte nu au valori semnificative (durate de sunet sau pauze) pe toate cele 21 de poziții luate în considerare, acolo unde nu există asemenea valori, s-a evidențiat aceasta prin notarea pe poziția respectivă a cifrei zero. (Este o necesitate care rezultă din condiția posibilității efectuării calculului numeric.)

Cu premisele expuse mai sus s-a întocmit tabelul nr. 1 în care pe orizontală s-a notat poziția valorii (sunet, pauză sau inexistență) x_i cu i = 1, 2, 3, . . ., 21, iar pe verticală numărul fugii luate în considerare F_k cu k = 1, 2, 3, . . ., 24.

Tabloul de date respectiv are deci 21 coloane și 24 linii (n = 21 ; m = 24).

În această matrice, la intersecția coloanei i cu linia k s-a înscris valoarea duratei sunetului sau a pauzei existente pe poziția „i" din fuga „k".

Tabelul nr. 1, astfel întocmit reprezintă subrutina DATA din cadrul schemei logice a algoritmului de analiză corelațională prezentat în studiul anterior.

Cu ajutorul subrutinei CORRE a algoritmului amintit mai sus și pe baza subrutinei DATA se poate analiza corelația internă a subiectelor fugilor considerate ; această analiză constă din determinarea coeficienților de corelație simplă, multiplă și parțială a duratelor semnificative de pe fiecare poziție în parte a monodiilor luate în studiu.

Pentru coeficienții de corelație simplă se obține un tablou de forma unei matrici pătrate cu 21 de linii și tot atîtea coloane — tabelul nr. 2.

Matricea trebuie să fie citită în felul următor : pentru i = 1, durata situată pe poziția nr. 1 este maximum corelată cu ea însăși.

$$r_{t_1 \cdot t_1} = 1{,}0000$$

Durata situată pe poziția nr. 2 are un coeficient de corelație simplă cu cea situată pe poziția nr. 1.

$$r_{t_2 \cdot t_1} = 0{,}8272$$

În continuare, durata de pe poziția nr. 3 are un coeficient de corelație simplă cu cea situată pe poziția nr. 1.

$$r_{t_3 \cdot t_1} = -0{,}0004, \text{ ș.a.m.d. } r_{t_{21} \cdot t_1} = 0{,}3105$$

Pentru i = 2, $r_{t_3 \cdot t_2} = 0{,}8272$; $r_{t_2 \cdot t_2} = 1{,}0000$; $r_{t_3 \cdot t_2} = 0{,}0811$ . . . $r_{t_{21} \cdot t_2} = 0{,}2575$.

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul nr. 1

Matricea duratelor t_i

	x_1 / x_{12}	x_2 / x_{19}	x_3 / x_{14}	x_4 / x_{15}	x_5 / x_{16}	x_6 / x_{17}	x_7 / x_{18}	x_8 / x_{17}	x_9 / x_{20}	x_{10} / x_{21}	x_{11}
fuga nr.1	4.0000 2.0000	4.0000 2.0000	4.0000 2.0000	6.0000 0.0	1.0000 0.0	1.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	6.0000 0.0	2.0000
fuga nr.2	2.0000 2.0000	2.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 2.0000	4.0000 2.0000	2.0000 8.0000	2.0000 2.0000	4.0000 2.0000	2.0000 2.0000	4.0000 0.0	2.0000
fuga nr.3	4.0000 4.0000	2.0000 4.0000	2.0000 4.0000	2.0000 4.0000	2.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 0.0	4.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	4.0000
fuga nr.4	32.0000 0.0	16.0000 0.0	16.0000 0.0	32.0000 0.0	8.0000 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0
fuga nr.5	1.0000 2.0000	1.0000 6.0000	1.0000 0.0	1.0000 0.0	1.0000 0.0	1.0000 0.0	1.0000 0.0	1.00000 0.0	6.0000 0.0	2.0000 0.0	6.0000
fuga nr.6	4.0000 8.0000	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000
fuga nr.7	32.0000 8.0000	16.0000 8.0000	-8.0000 16.0000	8.0000 8.0000	8.0000 8.0000	16.0000 4.0000	8.0000 4.0000	8.0000 8.0000	4.0000 8.0000	4.0000 8.0000	8.0000
fuga nr.8	8.0000 8.0000	12.0000 8.0000	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	12.0000 0.0	4.0000
fuga nr.9	4.0000 0.0	8.0000 0.0	-2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0
fuga nr.10	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000
fuga nr.11	4.0000 2.0000	4.0000 2.0000	4.0000 2.0000	4.0000 2.0000	4.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	4.0000 0.0	2.0000
fuga nr.12	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	16.0000 0.0	4.0000
fuga nr.13	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	2.0000 4.0000	2.0000 4.0000	6.0000 0.0	1.0000 0.0	1.0000 0.0	8.0000 0.0	-4.0000
fuga nr.14	8.0000 4.0000	8.0000 4.0000	32.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	16.0000 16.0000	4.0000 4.0000	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	12.0000
fuga nr.15	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000
fuga nr.16	4.0000 8.0000	4.0000 0.0	4.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	0.0 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	4.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000
fuga nr.17	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	8.0000 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0
fuga nr.18	8.0000 4.0000	4.0000 4.0000	2.0000 4.0000	2.0000 4.0000	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000
fuga nr.19	4.0000 4.0000	-4.0000 4.0000	-4.0000 4.0000	-4.0000 8.0000	4.0000 4.0000	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000 0.0	4.0000
fuga nr.20	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	2.0000 4.0000	2.0000 -4.0000	4.0000 2.0000	4.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000
fuga nr.21	4.0000 2.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 4.0000	4.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000 2.0000	2.0000
fuga nr.22	6.0000 0.0	16.0000 0.0	-8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	8.0000 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0 0.0	0.0
fuga nr.23	4.0000 4.0000	4.0000 16.0000	4.0000 12.0000	8.0000 0.0	4.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	2.0000 0.0	4.0000
fuga nr.24	8.0000 8.0000	8.0000 8.0000	8.0000 8.0000	8.0000 8.0000	8.0000 8.0000	8.0000 8.0000	8.0000 8.0000	8.0000 2.0000	8.0000 2.0000	8.0000 12.0000	8.0000

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul nr. 2.

Matricea coeficienților de corelație simplă

i=1	1.0000 0.0775	0.8272 0.0176	-0.0004 0.3215	0.7269 0.1693	0.6504 0.2167	0.4478 0.0038	0.2511 0.1090	0.1508 0.3610	-0.0828 0.1399	-0.0701 0.3105	0.1055
i=2	0.8272 0.0489	1.0000 -0.0149	0.0811 0.1128	0.6576 -0.1220	0.6325 0.6313	0.4705 0.0364	0.3559 0.1768	0.1523 0.2624	-0.0136 0.1648	0.0759 0.2575	0.0591
i=3	-0.0004 -0.0487	0.0811 -0.0556	1.0000 -0.1617	0.3229 -0.0975	0.0191 -0.0129	0.1976 0.6075	-0.2029 0.7045	0.0246 -0.1877	0.1128 0.0153	0.1299 -0.1175	0.3443
i=4	0.7269 -0.1362	0.6576 -0.1050	0.3229 -0.0214	1.0000 -0.2513	0.5718 -0.1273	-0.0487 -0.0752	-0.0973 -0.0197	-0.1002 0.0606	-0.1701 0.0861	-0.0916 0.0793	-0.1481
i=5	0.6504 0.2160	0.6325 -0.0584	0.0191 0.1851	0.5718 0.1414	1.0000 0.1770	0.4109 0.0281	0.4209 0.0934	0.3139 0.3773	0.2001 0.3727	0.1634 0.3953	0.1616
i=6	0.4478 0.2412	0.4705 0.2009	0.1976 0.4914	-0.0487 0.4983	0.4109 0.5623	1.0000 0.5905	0.6321 0.6984	0.5063 0.4792	0.2793 0.3070	0.2058 0.4485	0.6224
i=7	0.2511 0.1140	0.3559 0.0344	-0.2029 0.2567	-0.0973 0.3226	0.4209 0.3623	0.6321 0.1396	1.0000 0.1594	0.4157 0.3711	0.2488 0.3903	0.3766 0.4150	0.0926
i=8	0.1508 0.5343	0.1523 0.4856	0.0246 0.5047	-0.1002 0.4493	0.3139 0.4635	0.5063 0.2802	0.4157 0.2117	1.0000 0.5221	0.8096 0.4680	0.6928 0.5143	0.5550
i=9	-0.0828 0.4667	-0.0136 0.3290	0.1128 0.1174	-0.1701 0.2387	0.2001 0.2253	0.2793 0.1443	0.2488 0.1738	0.8096 0.3007	1.0000 0.4175	0.7103 0.3715	0.5465
i=10	-0.0701 0.3517	0.0759 0.1093	0.1299 -0.0286	-0.0916 0.0456	0.1634 0.0530	0.2058 0.0447	0.3766 0.0525	0.6926 0.0670	0.7103 0.1804	1.0000 0.1137	0.2536
i=11	0.1055 0.5317	0.0591 0.3543	0.3443 0.3639	-0.1481 0.3469	0.1616 0.3579	0.6224 0.4982	0.0926 0.6487	0.5550 0.3580	0.5465 0.3458	0.2536 0.3793	1.0000
i=12	0.0775 1.0000	0.0489 0.4304	-0.0487 0.4133	-0.1362 0.3911	0.2160 0.4072	0.2412 0.1937	0.1140 0.1986	0.5343 0.4161	0.4667 0.4063	0.3517 0.4438	0.5317
i=13	0.0176 0.4304	-0.0149 1.0000	-0.0556 0.7385	-0.1050 0.3048	-0.0584 0.3254	0.2009 0.1787	0.0344 0.1520	0.4856 0.3309	0.3290 0.3043	0.1093 0.3304	0.3543
i=14	0.3215 0.4133	0.1128 0.7385	-0.1617 1.0000	-0.0214 0.6447	0.1851 0.6794	0.4914 0.3318	0.2567 0.2205	0.5047 0.6752	0.1174 0.4243	-0.0286 0.6010	0.3639
i=15	0.1693 0.3911	-0.1220 0.3048	-0.0975 0.6447	-0.2513 1.0000	0.1414 0.9037	0.4983 0.4706	0.3226 0.3128	0.4493 0.6615	0.2387 0.5546	0.0456 0.6516	0.3469
i=16	0.2167 0.4072	0.0312 0.3254	-0.0129 0.6794	-0.1273 0.9037	0.1770 1.0000	0.5623 0.6102	0.3623 0.3937	0.4635 0.7977	0.2253 0.6546	0.0530 0.7750	0.3579
i=17	0.0038 0.1937	0.0364 0.1787	0.6075 0.3318	-0.0752 0.4706	0.0285 0.6102	0.5905 1.0000	0.1396 0.8417	0.2802 0.3649	0.1443 0.3628	0.0447 0.3340	0.4982
i=18	0.1090 0.1986	0.1768 0.1520	0.7045 0.2205	-0.0197 0.3128	0.0934 0.3937	0.6984 0.8417	0.1594 1.0000	0.2117 0.2223	0.1738 0.2693	0.0525 0.2475	0.6487
i=19	0.3610 0.4161	0.2624 0.3309	-0.1877 0.6752	0.0606 0.6615	0.3773 0.7977	0.4792 0.3649	0.3711 0.2223	0.5221 1.0000	0.3007 0.8241	0.0670 0.9620	0.3580
i=20	0.1399 0.4063	0.1648 0.3043	0.0153 0.4243	0.0861 0.5546	0.3727 0.6546	0.3070 0.3628	0.3903 0.2693	0.4660 0.8241	0.4175 1.0000	0.1804 0.9256	0.3458
i=21	0.3105 0.4438	0.2575 0.3304	-0.1175 0.6010	0.0793 0.6516	0.3953 0.7750	0.4485 0.3340	0.4150 0.2475	0.5143 0.9820	0.3715 0.9256	0.1137 1.0000	0.3793

Scanned with OKEN Scanner

Calculul coeficienților de corelație simplă se termină odată cu epuizarea celor 21 de poziții (i = 21) considerînd în felul acesta pe rînd fiecare sunet ca element determinant în evoluția subiectului.

Trebuie remarcat aici că determinarea coeficientului de corelație simplă se face, prin însăși modalitatea de definire a lui, plecînd de la premisa că la un moment dat, o anume durată își exercită influența predominant asupra întregii monodii.

O valoare a coeficientului de corelație simplă mai apropiată de 1 sau —1 indică o reciprocitate a duratelor respective mai intensă, spre deosebire de acele valori apropiate de zero care denotă o legătură mai slabă.

Pe de altă parte, menționăm că mărimile coeficienților de corelație înscrise în tabelul nr. 2 sînt calculate în așa fel încît ele reprezintă valori medii pentru toate cele 24 de subiecte luate în considerare.

În felul acesta, tabelul nr. 2 ne oferă o imagine globală cantitativă a influenței pe care o exercită o durată oarecare (i = 1, 2, . . ., 21) considerată la un moment dat factorul hotărîtor în evoluția ritmică a subiectelor, asupra celorlalte durate din componența acestora.

Detaliind această imagine cantitativă, observăm că intensitatea corelației (așa cum a fost definită mai sus) urmează o lege de variație care diferă de la poziție la poziție (i = 1, 2, . . . 21).

Astfel pentru prima poziție i = 1 (ceea ce înseamnă că la momentul acesta durata de pe poziția nr. 1 este considerată elementul principal în evoluția duratelor monodiilor), gradul de legătură variază sinuos între valoarea 0,8272 pentru durata de pe poziția nr. 2 și valoarea —0,0004 (valorile negative indică o corelație invers proporțională) pentru durata de pe poziția nr. 3. Aceasta arată că, atîta timp cît durata de pe poziția nr. 1 este considerată preponderentă în evoluția monodiilor, ea este maximum legată de durata de pe poziția nr. 2 și minimum legată de durata de pe poziția nr. 3. Între aceste două extreme, gradul legăturii pendulează într-un mod pe care la faza actuală a cercetărilor îl putem numai constata dar nu și explica. (Dacă se citește în continuare linia i = 1 din tabelul nr. 2 se poate observa că gradul legăturii între durata de pe poziția nr. 1 și cea de pe poziția nr. 4 este de 0,7269, spre deosebire de cel între durata de pe poziția nr. 1 și cea de pe poziția nr. 5 care este de 0,6504 etc.)

Linia i = 2 din tabelul nr. 2 prezintă evoluția intensității corelației între durata de pe poziția nr. 2 (considerată la momentul acesta elementul principal în evoluția duratelor monodiilor) și duratele de pe celelalte poziții luate în mod independent în considerare.

Se poate observa că de data aceasta gradul legăturii variază între valoarea 0,8272 pentru durata de pe poziția nr. 1 și — 0,0136 pentru durata de pe poziția nr. 9 ; gradul legăturii între durata de pe poziția nr. 2 și cea de pe poziția nr. 3 este de 0,0811, între durata de pe poziția nr. 2 și cea de pe poziția nr. 4 de 0,6576, între durata de pe poziția nr. 2 și cea de pe poziția nr. 5 de 0,6325 etc.

Urmărind în continuare liniile i = 3, i = 4, ... i = 21 ale tabelului nr. 2 se pot trage concluzii corespunzătoare asupra gradului corelației simple pentru fiecare poziție în parte.

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte fiecare din liniile tabelului nr. 2 poate fi împărțită pe porțiuni în care coeficientul de corelație simplă evoluează în mod constant.

Astfel pentru linia i = 1, coeficientul de corelație simplă scade în mod continuu între pozițiile nr. 4 și nr. 10, după care în tot restul evoluției, variația este sinuoasă.

Pentru linia i = 2, intensitatea corelației simple scade pe porțiunea cuprinsă între pozițiile nr. 2 și nr. 9, după care crește pînă la poziția nr. 15, pentru ca în final pînă la poziția nr. 21, evoluția corelației să fie nemonotonă. Se deosebesc astfel pentru această linie 3 zone caracteristice.

Pentru linia i = 3 evoluția coeficientului de corelație simplă este foarte sinuoasă, zonele pe care acesta variază în mod constant fiind foarte mici. Această situație poate indica o instabilitate accentuată a duratei de pe poziția nr. 3.

Această analiză zonală poate fi extinsă în mod corespunzător și pentru liniile i = 4,5,6, ... 21, obținîndu-se o detaliere mai adîncă a legăturilor existente în interiorul monodiilor.

Pe de altă parte, zonele delimitate mai sus, ținînd seama de faptul că tabelul nr. 2 este determinat ca o medie pentru toate cele 24 de subiecte luate în considerare, pot fi considerate drept elemente ale axei paradigmatice în analiza monodiilor amintite.

În sensul acesta, se evaluează pentru prima dată în mod cantitativ și pe baza unor criterii relaționale obiective, paradigmele celor 24 de subiecte, adică acele elemente decupabile caracteristice întregului ansamblu al monodiilor luate în considerare [1].

Trebuie remarcat însă, că determinarea zonelor caracteristice numai pe baza coeficientului de corelație simplă face posibilă comiterea unor erori care depășesc cerințele unei analize riguroase și eficiente. Aceasta se datorează în cea mai mare parte faptului că intensitatea corelației simple este un indicator parțial (deci cu posibilități relativ reduse) al legăturilor interne existente în cadrul monodiilor, determinarea lui făcîndu-se în condiții simplificatoare (vezi semnificația coeficientului de corelație simplă). Afirmația de mai sus apare și mai evidentă dacă se ține seama de complexitatea deosebit de mare a relațiilor interne existente în subiectele fugilor luate în considerare.

În etapa aceasta însă, nivelul erorii este mai puțin interesant decît relevarea unor determinări cantitative și mai ales obiective. Este posibilă deci înlăturarea subiectivității unor afirmații valabile numai pentru autorul lor și deci cu o eficiență minimă.

În continuare însă, pe măsură ce înaintăm în analiza corelațională, nivelul erorii făcute în determinarea zonelor caracteristice a monodiilor, scade simțitor, odată cu luarea în considerare a coeficienților de corelație parțială și multiplă.

Rezultă deci că un pas înainte în analiza corelațională a relației de ritm a monodiilor considerate se face prin determinarea coeficienților de corelație multiplă. Aceștia indică intensitatea legăturii între fiecare durată luată în parte ca element independent și toate celelalte durate ale subiectului, considerate în mod global.

Scanned with OKEN Scanner

Valorile coeficienților de corelație multiplă sînt date în tabelul nr. 3 și ele reprezintă mărimi medii pentru toate cele 24 de subiecte luate în considerare. Aceasta înseamnă că semnificațiile acestor coeficienți, semnificații rezultate din valorile lor, se extind asupra întregului ansamblu de fugi considerate ca un tot unitar.

TABELUL nr. 3

(Valorile coeficienților de corelație multiplă)

$R_{t_1\,(t_2,\ t_3,\ldots t_{21})} = 0,997$	$R_{t_{12}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,996$
$R_{t_2\,(t_1,\ t_3,\ldots t_{21})} = 0,999$	$R_{t_{13}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,956$
$R_{t_3\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,987$	$R_{t_{14}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,993$
$R_{t_4\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,999$	$R_{t_{15}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,994$
$R_{t_5\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,996$	$R_{t_{16}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,996$
$R_{t_6\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 1,000$	$R_{t_{17}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,991$
$R_{t_7\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,998$	$R_{t_{18}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,998$
$R_{t_8\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,966$	$R_{t_{19}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,998$
$R_{t_9\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,961$	$R_{t_{20}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,999$
$R_{t_{10}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,939$	$R_{t_{21}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{20})} = 0,999$
$R_{t_{11}\,(t_1,\ t_2,\ldots t_{21})} = 0,998$	

Din observațiile expuse mai sus, reiese în mod limpede calitatea de indicator al stabilității formei, (în sensul aspectului ei unitar) a acestor coeficienți de corelație multiplă.

Se poate diferenția astfel (din punct de vedere al ritmului) o monodie mai unitară de una mai puțin legată, cu un echilibru mai precar.

Tabelul nr. 3 trebuie citit astfel : coeficientul de corelație multiplă (deci legătura funcțională) între durata de pe poziția nr. 1 (t_1) și duratele de pe toate celelalte poziții t_2, t_3, ... t_{21} — $r_{t_1 \cdot (t_2,\ t_3,\ldots t_{21})}$ este egal cu 0,997, coeficientul de corelație multiplă între durata de pe poziția nr. 2 (t_2) și duratele de pe toate celelalte poziții t_1, t_3, ... t_{21} — $R_{t_2 \cdot (t_1,\ t_3,\ldots t_{21})}$ este egal cu 0,999, ș.a.m.d., coeficientul de corelație multiplă între durata de pe poziția 21 (t_{21}) și duratele de pe toate celelalte poziții t_1, t_2, t_3, ... t_{20} — $R_{t_{21} \cdot (t_1,\ t_2,\ldots t_{20})}$ este egală cu 0,999.

Se observă că pentru cazul subiectelor fugilor luate în considerare, valorile înscrise în tabelul nr. 3 sînt foarte apropiate de 1, ceea ce demonstrează că, din punctul de vedere al ritmului, subiectele amintite constituie unități indestructibile, bazate pe un echilibru al formei, perfect.

În altă ordine de idei, valorile coeficienților de corelație multiplă ne formează o imagine și în același timp ne dau o măsură a ponderii

Scanned with OKEN Scanner

cu care intervine fiecare durată în parte asupra întregii structuri a monodiei considerate.

O durată oarecare din cadrul unei monodii poate să exercite o influență mai mare sau mai mică asupra întregului lanț de durate constituente; ori coeficientul de corelație multiplă, prin mărimea sa, ne poate indica la modul cantitativ această influență.

Afirmația de mai sus denotă valoarea sintagmatică a coeficientului de corelație multiplă în analiza unei monodii; această valoare este pusă în evidență de ponderea pe care o are fiecare durată în parte asupra evoluției monodiei luate în considerare.

Remarca făcută aici are însă semnificația unei ipoteze, ea trebuind să fie verificată pe un număr considerabil de lucrări.

Revenind acum la structura tabelului nr. 3, din analiza valorilor înscrise în el, rezultă în lumina celor spuse mai sus, că fiecare durată are o pondere majoră în structura monodiilor (toți coeficienții de corelație multiplă depășesc valoarea de 0,9), cu alte cuvinte fiecare din ele sînt indispensabile în evoluția acestora. Apare aici, precis determinat, gradul de perfecțiune atins de Bach în cizelarea subiectelor fugilor.

În continuare, pentru întregirea imaginii legăturilor interne existente în subiectele fugilor luate în considerare, se calculează coeficienții de corelație parțială. Aceștia evaluează cantitativ legăturile care se stabilesc în cadrul monodiilor, între o durată oarecare și diversele zone caracteristice ale subiectelor analizate.

În tabelele nr. 4, nr. 5 și nr. 6, se prezintă valorile coeficienților de corelație parțială ale duratelor de pe pozițiile nr. 1, nr. 2 și respectiv nr. 3. O imagine completă asupra coeficienților de corelație parțială s-ar obține prin enumerarea valorilor acestora pentru duratele de pe toate pozițiile „i" (i = 1,2 ... 21); această enumerare însă ar necesita un spațiu mult prea mare.

TABELUL nr. 4

(Valorile coeficienților de corelație parțială pentru durata de pe poziția nr. 1)

$R_{t_1\,(t_2)}$	= 0,827	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{19},\,t_7)}$	= 0,989
$R_{t_1\,(t_2,\,t_{15})}$	= 0,871	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_7,\,t_5)}$	= 0,991
$R_{t_1\,(t_2,\,t_{15},\,t_4)}$	= 0,926	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_5,\,t_{16})}$	= 0,993
$R_{t_1\,(t_2,\,t_{15},\,t_4,\,t_{20})}$	= 0,955	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{16},\,t_{14})}$	= 0,995
$R_{t_1\,(t_2,\,t_{15},\,t_4,\,t_{20},\,t_3)}$	= 0,968	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{14},\,t_3)}$	= 0,995
$R_{t_1\,(t_2,\,t_{15},\,t_4,\,t_{20},\,t_3,\,t_{11})}$	= 0,983	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_3,\,t_{21})}$	= 0,996
$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{11},\,t_{16})}$	= 0,985	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{21}t_9)}$	= 0,996
$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{16},\,t_{17})}$	= 0,986	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_9,\,t_{10})}$	= 0,996
$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{17},\,t_{18})}$	= 0,888	$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{10},\,t_{12})}$	= 0,996
		$R_{t_1\,(t_2,\ldots,\,t_{11},\,t_8)}$	= 0,997

TABELUL nr. 5

(Valorile coeficienților de corelație parțială pentru durata de pe poziția nr. 2)

$R_{t_2\,(t_1)}$	= 0,827	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_{18},\ t_8)}$	= 0,992
$R_{t_2\,(t_1,\ t_{18})}$	= 0,869	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_8,\ t_{16})}$	= 0,995
$R_{t_2\,(t_1,\ t_{18},\ t_8)}$	= 0,911	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_{16},\ t_6)}$	= 0,996
$R_{t_2\,(t_1,\ t_{18},\ t_8,\ t_{20})}$	= 0,938	$R_{t_1\,(t_1,\ldots\ t_8,\ t_{21})}$	= 0,996
$R_{t_2\,(t_1,\ t_{18},\ t_8,\ t_{20},\ t_{11})}$	= 0,954	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_{21},\ t_9)}$	= 0,996
$R_{t_2\,(t_1,\ t_{18},\ t_8,\ t_{20},\ t_{11},\ t_{12})}$	= 0,963	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_9,\ t_{16})}$	= 0,997
$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_{12},\ t_7)}$	= 0,971	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_{16},\ t_4)}$	= 0,998
$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_7,\ t_{19})}$	= 0,975	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_4,\ t_8)}$	= 0,998
$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_{19},\ t_{18})}$	= 0,987	$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_8,\ t_{10})}$	= 0,999
		$R_{t_2\,(t_1,\ldots\ t_{10},\ t_{17})}$	= 0,999

TABELUL nr. 6

(Valorile coeficienților de corelație parțială pentru durata de pe poziția nr. 3)

$R_{t_3\,(t_{18})}$	= 0,795	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_7,\ t_{12})}$	= 0,973
$R_{t_3\,(t_{18},\ t_8)}$	= 0,816	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{12},\ t_{16})}$	= 0,976
$R_{t_3\,(t_{18},\ t_8,\ t_4)}$	= 0,875	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{16},\ t_{14})}$	= 0,977
$R_{t_3\,(t_{18},\ t_8,\ t_4,\ t_1)}$	= 0,916	$R_{t_2\,(t_{18},\ldots\ t_{14},\ t_{20})}$	= 0,980
$R_{t_3\,(t_{18},\ t_8,\ t_4,\ t_1,\ t_{19})}$	= 0,935	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{20},\ t_{11})}$	= 0,980
$R_{t_3\,(t_{18},\ t_8,\ t_4,\ t_1,\ t_{19},\ t_6)}$	= 0,946	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{11},\ t_2)}$	= 0,984
$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_8,\ t_5)}$	= 0,952	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_2,\ t_{21})}$	= 0,987
$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_5,\ t_{13})}$	= 0,960	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{21},\ t_{10})}$	= 0,987
$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{13},\ t_{15})}$	= 0,967	$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{10},\ t_9)}$	= 0,987
$R_{t_3\,(t_{18},\ldots\ t_{15},\ t_7)}$	= 0,972		

Toate observațiile privind semnificațiile coeficienților de corelație parțială pe care le vom prezenta mai jos sînt însă făcute pe baza analizei tuturor pozițiilor „i", în așa fel încît ele reflectă realitatea legăturilor parțiale existente în subiectele fugilor.

Remarcăm și aici că valorile coeficienților de corelație parțială oscilează între 0 și 1, după cum intensitatea legăturii este mai mică, respectiv mai mare.

Dacă analizăm acum valorile înscrise în tabelul nr. 4 observăm că: coeficientul de corelație parțială între durata de pe poziția nr. 1 și cea de pe poziția nr. 2 este $R_{t_1 \cdot (t_2)} = 0{,}827$, ceea ce știam din tabelul nr. 2; în continuare însă coeficientul de corelație parțială între durata

de pe poziția nr. 1 și duratele de pe pozițiile nr. 2 și nr. 15 luate simultan în considerare, este $R_{t_1 (t_2, t_{15})} = 0{,}871$, respectiv $R_{t_1 (t_2, t_{15}, t_4)} = 0{,}926$; $R_{t_1 (t_2, t_{15}, t_4, t_{20})} = 0{,}955$;

$R_{t_1 (t_2, t_{15}, t_4, t_{20}, t_3)} = 0{,}968$ ș.a.m.d.

$R_{t_1 (t_2, t_{15}, t_4, t_{20}, t_3, t_{11}, t_{18}, t_{17}, t_{19}, t_7, t_5, t_{16}, t_{14}, t_8, t_{21}, t_9, t_{10}, t_{12}, t_6)} = 0{,}997.$

Tabelul nr. 5 prezintă valorile coeficienților de corelație parțială $R_{t_2 (t_1)} = 0{,}827$ în concordanță cu cea existentă în tabelele nr. 2 și nr. 4, valoarea coeficientului $R_{t_2 (t_1, t_{15})} = 0{,}869$ adică gradul legăturii între durata de pe poziția nr. 2 și duratele de pe pozițiile nr. 1 și nr. 15 considerate simultan; respectiv $R_{t_2 (t_1, t_{15}, t_6)} = 0{,}911$; $R_{t_2 (t_1, t_{15}, t_6, t_{20})} = 0{,}938$ ș.a.m.d.

$R_{t_2 (t_1, t_{15}, t_6, t_{20}, t_{11}, t_{12}, t_7, t_{19}, t_{18}, t_5, t_{14}, t_8, t_{21}, t_9, t_{16}, t_4, t_3, t_{10}, t_{17})} = 0{,}999.$

De asemenea tabelul nr. 6 indică valorile coeficienților de corelație parțială pentru durata de pe poziția nr. 3. Modul de citire al tabelului este asemănător cu cel indicat pentru tabelele nr. 4 și nr. 5.

Prima observație care iese în evidență este faptul că valorile coeficienților de corelație parțială cresc pe măsură ce zonele intrate în corelație își măresc numărul elementelor.

Se cere făcută precizarea că în capul fiecărui tabel a fost inclusă și o corelație simplă. Valoarea coeficientului este de 0,827 în tabelele 4 și 5 și de 0,705 pentru tabelul 6. În cele ce urmează ne vom referi în exclusivitate la corelațiile parțiale propriu-zise. În tabelul 4, pentru durata de pe poziția nr. 1 aceste valori sînt cuprinse între 0,871 și 0,997, ceea ce indică pe de o parte legătura strînsă care există între durata de pe poziția nr. 2 și diferitele microstructuri componente ale monodiilor (valorile sînt mult apropiate de 1), iar pe de altă parte domeniul de variație al coeficientului fiind îngust (0,871 — 0,997) reiese în evidență unitatea indestructibilă a monodiilor, considerate ca un fenomen global.

Se pune în evidență din nou în felul acesta aspectul de sinteză complexă și globală a procesului de creație în sine.

Tabelul nr. 5 indică durata de pe poziția nr. 2 o variație a coeficientului de corelație multiplă cuprinsă între 0,869 și 0,999.

Pentru durata de pe poziția nr. 3, această variație este cuprinsă între valorile 0,816 și 0,987.

Analizînd și celelalte valori pentru duratele de pe pozițiile nr. 4 pînă la 21 (valori care nu au fost transcrise aici, deoarece ar fi ocupat un spațiu mult prea mare) s-a observat că domeniul lor de variație este cuprins între 0,8 și 0,999, ceea ce argumentează și mai mult afirmațiile făcute mai sus.

Se poate merge acum și mai departe, studiind ceea ce se petrece cu mărimea coeficientului de corelație parțială în interiorul domeniului lui de variație.

Revenind la tabelul nr. 4 valoarea $R_{t_1 (t_2)} = 0{,}827$ este sinonimă cu valoarea coeficientului de corelație simplă între durata de pe poziția

Scanned with OKEN Scanner

nr. 1 și cea de pe poziția nr. 2. De aici în continuare, următoarea valoare în creștere a coeficientului de corelație — care acum devine coeficient de corelație parțială propriu-zis — este aceea care indică legătura între durata de pe poziția nr. 1 și cele de pe pozițiile nr. 2 și nr. 15 luate simultan în considerare; apoi valoarea care indică legătura între durata de pe poziția nr. 1 și duratele de pe pozițiile 2, 15 și respectiv 4, ș.a.m.d., zonele cuprinse în corelație structurîndu-se conform tabelului nr. 4. Este un fapt surprinzător, care ascunde o realitate ale cărei coordonate nici măcar nu le cunoaștem. Prima întrebare este de ce intensitatea legăturii corelaționale crește pe măsură ce infrastructurile luate în considerare sînt alcătuite din duratele: (t_2, t_{15}); (t_2, t_{15}, t_4); (t_2, t_{15}, t_4, t_{20}); (t_2, t_{15}, t_4, t_{20}, t_3); (t_2, t_{15}, t_4, t_{20}, t_3, t_{11}) ș.a.m.d.

A doua întrebare care ne incită la meditație și căutare este legată de cauzele, complexul de factori și eventualele stări psihologice care determină structurarea prezentată pe scurt mai sus (și complet în tabelul nr. 4), a zonelor de durate amintite.

La prima întrebare se poate răspunde relativ simplu observînd că la fiecare etapă se mai adaugă cîte o durată, ceea ce face ca zona respectivă luată în considerare să capete o pondere suplimentară în cadrul corelației, și deci coeficientul care indică intensitatea legăturii să crească.

Dar de ce duratele intrate în corelație (și care dau un coeficient de corelație parțială crescînd pe măsura apariției lor) apar în ordinea t_{15}, t_4, t_{20}, t_3, t_{11}, t_{18}, t_{17}, t_{19}, t_7, t_5, t_{16}, t_{14}, t_8, t_{21}, t_9, t_{10}, t_{12}, t_6 este o întrebare la care cu greu se poate răspunde acum.

Observăm că această ordine este aleatorie, ceea ce ne face să credem că cel puțin în cazul subiectelor fugilor luate în considerare împărțirea sintagmatică a acestora în motive, celule etc. este formală și nu are nici un suport justificativ în corelația simultană existentă în interiorul monodiilor.

Împărțirea aceasta în motive, submotive, celulă etc. a unei monodii (cel puțin de tipul subiectelor fugilor luate în considerare în studiul de față) este deci de ordin exterior și ea corespunde laturii liniare, de coerență sintagmatică a procesului de creație.

Credem de aceea că latura de simultaneitate, capacitatea de a lua în considerare în același timp o multitudine de aspecte, și în ultimă instanță complexitatea momentană a actului de creație este pusă în evidență de această ordine aleatorie de apariție a duratelor.

În felul acesta se pune în evidență implicit și valoarea paradigmatică în sens larg a coeficientului de corelație parțială.

Remarcăm de asemenea că ordinea de apariție a duratelor amintite mai sus pare aleatorie, cel puțin pentru studiul actual al cercetării.

Aceste ipoteze au foarte multe implicații în analiza clasică, de aceea ele vor trebui verificate pe un număr apreciabil de monodii, operație care deschide un cîmp de cercetare deosebit de complex în muzicologia modernă.

Trecînd mai departe la analiza valorilor date în tabelul nr. 5, adică a mărimilor coeficientului de corelație parțială pentru durata

Scanned with OKEN Scanner

de pe poziţia nr. 2, observăm că afirmaţiile făcute mai sus îşi păstrează întru totul valabilitatea.

Astfel coeficientul de corelaţie parţială creşte de la valoarea 0,827 la 0,999 pe măsură ce zonele intrate în corelaţie îşi măresc anvergura : (t_1, t_{15}); (t_1, t_{15}, t_6); $(t_1, t_{15}, t_6, t_{20})$; $(t_1, t_{15}, t_6, t_{20}, t_{11})$.

Pe de altă parte, ordinea de apariţie a fiecărei durate în parte în cadrul zonelor amintite, este următoarea :

t_{15}, t_6, t_{20}, t_{11}, t_{12}, t_7, t_{19}, t_{18}, t_5, t_{14}, t_8, t_{21}, t_9, t_{16}, t_4, t_3, t_{10} şi t_{17}.

Observăm şi aici caracterul aleatoriu al acestor apariţii.

Cu cele spuse mai sus, analiza configuraţiei tabelului nr. 6, care indică corelaţia parţială a duratei de pe poziţia nr. 3, se poate face fără dificultate.

Reamintim aici că spaţiul nu ne-a permis să prezentăm in extenso corelaţia parţială a tuturor duratelor luate în considerare, dar ipotezele avansate anterior se bazează pe cercetarea în întregime a acestei corelaţii.

Odată cu determinarea tuturor tipurilor de coeficienţi de corelaţie amintiţi, se poate forma o imagine cantitativă riguroasă a relaţiilor de structură existente în subiectele fugilor studiate. Apare astfel şi mai evident caracterul complex şi global al procesului de creaţie.

În continuare analiza corelaţională a legăturii durată-poziţie se completează prin elaborarea relaţiilor de regresie care determină în mod unic fiecare durată în parte în funcţie de toate celelalte durate componente ale monodiei respective. Relaţiile de regresie amintite au fost prezentate teoretic în prima parte a lucrării, publicată anterior.

Utilizînd tehnica regresiei pas cu pas, pentru care s-a întocmit un program de calcul, conform schemei logice prezentată în prima parte a lucrării, publicată anterior, se obţine pentru fiecare poziţie ($i = 1, 2, \ldots 21$) relaţia de regresie determinată de forma :

$$
\begin{aligned}
t_{k1} &= a_1^1\, t_{k2} + a_2^1\, t_{k3} + a_3^1\, t_{k4} + \ldots\ldots + a_{20}^1\, t_{k21} \\
t_{k2} &= a_1^2\, t_{k1} + a_2^2\, t_{k3} + a_3^2\, t_{k4} + \ldots\ldots + a_{20}^2\, t_{k21} \\
t_{k3} &= a_1^3\, t_{k1} + a_2^3\, t_{k2} + a_3^3\, t_{k4} + \ldots\ldots + a_{20}^3\, t_{k21} \\
&\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\
t_{ki} &= a_1^i\, t_{k1} + a_2^i\, t_{k2} + a_3^i\, t_{k3} + \ldots\ldots + a_{20}^i\, t_{k21} \\
&\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\
t_{k21} &= a_1^{21}\, t_{k1} + a_2^{21}\, t_{k2} + a_3^{21}\, t_{k3} + \ldots\ldots + a_{20}^{21}\, t_{k20}
\end{aligned}
\qquad (2.1)
$$

în care $k = 1, 2, 3, \ldots 24$ (numărul fugilor luate în considerare).

Conform celor spuse în articolul precedent, relaţiile de regresie (2.1) sînt calculate ca medii pentru toate cele 24 de subiecte, astfel încît în tabelul (2.1) indicele k îşi pierde semnificaţia.

Scanned with OKEN Scanner

Cu această observație funcțiile de regresie se pot scrie acum sub următoarea formă finală :

$$
\begin{aligned}
t_1 &= a_1^1\, t_2 + a_2^1\, t_3 + \ldots\ldots + a_{20}^1\, t_{21} \\
t_2 &= a_1^2\, t_1 + a_2^2\, t_3 + \ldots\ldots + a_{20}^2\, t_{21} \\
&\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\
t_i &= a_1^i\, t_1 + a_2^i\, t_2 + \ldots\ldots + a_{i-1}^i\, t_{i-1} + a_{i+1}^i\, t_{i+1} + \ldots\, a_{20}^i\, t_{21} \\
&\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\
t_{21} &= a_1^{21}\, t_1 + a_2^{21}\, t_2 + \ldots\ldots + a_{20}^{21}\, t_{21}
\end{aligned}
\qquad (2.2)
$$

Dacă analizăm acum relațiile (2.2), observăm că determinarea fiecărei durate $t_1, t_2, \ldots t_{21}$ depinde numai de cunoașterea matricei coeficienților a_k^i $(i = 1,2, \ldots 21)$; $(k = 1,2, \ldots 20)$.

$$
\begin{matrix}
a_1^1 & a_2^1 & \ldots\ldots & a_{20}^1 \\
a_1^2 & a_2^2 & \ldots\ldots & a_{20}^2 \\
\ldots\ldots & \ldots\ldots & \ldots\ldots & \ldots\ldots \\
a_1^{21} & a_2^{21} & \ldots\ldots & a_{20}^{21}
\end{matrix}
\qquad (2.3)
$$

Cu ajutorul programului de calcul amintit, s-au determinat coeficienții de regresie a_k^i, care sînt prezentați sub forma matricei (2.3) în tabelul nr. 7. Pentru simetria și citirea mai ușoară a tabelului, s-au inclus, pe pozițiile corespunzătoare, și valorile coeficienților duratelor care se determină, valori notate în mod convențional cu cifra 1,0000.

Vom scrie acum pentru exemplificarea citirii tabelului nr. 7 modul de determinare a duratelor de pe pozițiile nr. 1 și nr. 2 (conform relațiilor 2.2.) :

$$
\begin{aligned}
t_1 = &- 0{,}2748\, t_2 - 0{,}2673\, t_3 + 1{,}6382\, t_4 - 1{,}6490\, t_5 + 3{,}1796\, t_6 - \\
&- 0{,}9668\, t_7 - 0{,}2739\, t_8 - 0{,}2759\, t_9 - 0{,}2202\, t_{10} - 0{,}7609\, t_{11} \\
&- 1{,}0684\, t_{12} - 0{,}0618\, t_{13} - 0{,}4486\, t_{14} + 1{,}3569\, t_{15} - 1{,}2966\, t_{16} - \\
&- 0{,}6791\, t_{17} - 0{,}4583\, t_{18} + 2{,}8530\, t_{19} + 0{,}7695\, t_{20} - 3{,}4845\, t_{21} \\
t_2 = &- 0{,}0409\, t_1 - 0{,}1179\, t_3 + 0{,}6707\, t_4 - 1{,}0296\, t_5 + 3{,}0698\, t_6 \\
&- 1{,}5228\, t_7 + 0{,}0536\, t_8 - 0{,}0207\, t_9 - 0{,}0747\, t_{10} - 1{,}2634\, t_{11} \\
&+ 0{,}9254\, t_{12} + 0{,}0727\, t_{13} - 0{,}4065\, t_{14} - 0{,}4305\, t_{15} - 0{,}8725\, t_{16} \\
&- 0{,}0909\, t_{17} - 0{,}6564\, t_{18} + 0{,}0309\, t_{19} + 0{,}9112\, t_{20} - 1{,}0950\, t_{21}
\end{aligned}
\qquad (2.4)
$$

Celelalte relații care determină duratele de pe pozițiile nr. 3, 4,5, ... 21 se scriu în mod similar conform tabelului nr. 7.

În aceste relații valorile $t_1, t_2, t_3 \ldots t_{21}$ din partea dreaptă a semnului egal se iau din tabelul nr. 1.

Verificarea exactității relațiilor de regresie se poate face prin calcularea cu ajutorul lor a duratelor $t_1, t_2, \ldots t_{21}$. Fie aceste valori calculate $t_1^*, t_2^*, t_3^*, \ldots t_{21}^*$. Se definește o eroare de calcul :

$$\Delta t_i = | t_i^* - t_i | \qquad i = 1,2,3, \ldots 21 \qquad (2.5)$$

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul nr. 7

Matricea coeficienților de regresie.

	t_1 / t_{12}	t_2 / t_{13}	t_3 / t_{14}	t_4 / t_{15}	t_5 / t_{16}	t_6 / t_{17}	t_7 / t_{18}	t_8 / t_{19}	t_9 / t_{20}	t_{10} / t_{21}	t_{11}
t_1	1.0000 1.0664	-0.2748 -0.0618	-0.2673 -0.4486	1.6382 1.3569	-1.6490 -1.2966	3.1796 -0.6791	-0.9668 -0.1583	-0.2739 2.8530	0.2759 0.7695	-0.2202 -3.4845	-0.7609
t_2	-0.0409 0.9254	1.0000 0.0272	-0.1179 -0.4065	0.6707 -0.4305	-1.0295 -0.8725	3.0698 -0.0909	-1.5228 -0.6564	0.0536 0.0309	-0.0207 0.9112	-0.0747 -1.0950	-1.2634
t_3	-0.9446 2.9410	-2.7484 0.0605	1.0000 -1.4978	3.2644 0.2392	-3.7882 -3.6225	9.7639 0.0065	-4.5844 -1.6349	0.2461 -0.2194	-0.0339 2.2355	-0.1671 0.2702	-3.6249
t_4	0.3142 -1.0289	0.8643 -0.0018	0.1773 0.4465	1.0000 -0.0541	1.2885 1.0649	-3.3053 0.2508	1.4651 0.6402	0.0343 -0.8016	-0.0674 -0.9284	0.1194 1.8185	1.2042
t_5	-0.1725 0.8127	-0.7242 -0.0140	-0.1122 -0.9202	0.7032 -0.1126	1.0000 -0.7693	2.6211 -0.1930	-1.2071 -0.5302	-0.0186 0.5268	0.0597 0.7931	-0.0938 -1.4510	-0.9975
t_6	0.0452 -0.3053	0.2940 -0.0014	0.0394 0.1259	-0.2455 0.0826	0.3557 0.2860	1.0000 0.0576	0.4773 0.2085	-0.0004 -0.1275	-0.0104 -0.9009	0.0307 0.4789	0.3927
t_7	-0.0580 0.6069	-0.6156 0.0000	-0.0780 -0.2447	0.4594 -0.2347	-0.6934 -0.5552	2.0140 -0.0950	1.0000 -0.4232	0.0156 0.1274	0.0110 0.6145	-0.0531 -0.8678	-0.8131
t_8	-0.3013 0.0387	0.3966 -0.1197	0.0765 0.3158	0.1968 0.6125	-0.1956 0.0482	-0.0280 -0.3279	0.2839 -0.0598	1.0000 1.9802	0.6656 0.1727	0.0529 -2.1564	0.2712
t_9	0.3051 -0.3299	-0.1545 0.3847	-0.0105 -0.4628	-0.3889 -0.2143	0.6309 -0.1705	-0.8057 0.5488	0.2032 0.0727	0.6594 -1.9595	1.0000 -0.6468	0.1807 3.1927	0.2397
t_{10}	-0.9674 3.1669	-2.2022 -0.2933	-0.2075 -1.0121	2.7344 -0.1037	-3.9359 -2.1184	9.4628 -1.5429	-3.8797 -1.8368	0.2116 4.4872	0.7184 3.3000	1.0000 -8.6964	-3.4995
t_{11}	-0.0673 0.7451	-0.7540 0.0030	-0.0911 -0.3012	0.5573 -0.2862	-0.8458 -0.6843	2.4466 -0.1162	-1.2006 -0.5122	0.0220 0.1743	0.0191 0.7439	-0.0707 -1.0579	1.0000
t_{12}	0.1597 1.0000	0.9312 0.0014	0.1246 0.4024	-0.8030 0.2357	1.1621 0.9261	-3.2078 0.1996	1.5111 0.6654	0.0052 -0.4885	-0.0446 -0.9676	0.1080 1.6131	1.2566
t_{13}	-0.1780 0.0280	0.5271 1.0000	0.0491 1.2448	-0.0262 -0.2888	-0.3871 1.0493	-0.2720 -0.7679	-0.0001 0.2869	-0.3134 1.3199	1.0019 0.8078	-0.1921 -3.5965	0.0965
t_{14}	-0.2540 1.5235	-1.5487 0.2449	-0.2402 1.0000	1.3192 -0.1823	-1.7338 -1.7931	5.0099 -0.1160	-2.3065 -1.0643	0.1627 0.4306	-0.2370 1.2387	-0.1308 -1.4948	-1.9233
t_{15}	0.3192 0.5700	-0.6811 -0.0236	0.0159 -0.0756	-0.0658 1.0000	-0.2531 0.0257	1.3602 0.0483	-0.9179 -0.3430	0.1310 -0.8330	-0.0455 0.5742	-0.0056 -0.0916	-0.7577
t_{16}	-0.1566 0.7476	-0.7087 0.0441	-0.1308 -0.3696	0.6709 0.0134	-0.8683 1.0000	2.4256 -0.0212	-1.1158 -0.5166	0.0053 0.1786	-0.0187 0.6025	-0.0684 -0.7226	-0.9315
t_{17}	-0.1531 0.8905	-0.4064 -0.1780	0.0011 -0.1362	0.8712 0.1371	-1.2300 -0.1216	2.7010 1.0000	-1.0551 -0.3871	-0.1990 2.7976	0.3313 1.2142	-0.2342 -4.4470	-0.8748
t_{18}	-0.1375 1.9382	-1.3287 0.0301	-0.1394 -0.5654	1.0050 -0.4396	-1.5250 -1.2872	4.4065 -0.1744	-2.1195 1.0000	-0.0162 0.3885	0.0196 1.3170	-0.1259 -1.8979	-1.7375
t_{19}	0.1676 -0.1921	0.0120 0.0269	-0.0036 0.0446	-0.2457 -0.2081	0.2957 0.0670	-0.5270 0.2463	0.1249 0.0761	0.1058 1.0000	-0.1041 -0.2368	0.0600 1.2426	0.1160
t_{20}	0.1073 -0.9021	0.8545 0.0392	0.0883 0.3048	-0.6758 0.3406	1.0573 0.6957	-2.9471 0.2541	1.4261 0.6103	0.0219 -0.5626	-0.0817 1.0000	0.1049 1.8358	1.1695
t_{21}	-0.0910 0.2818	-0.1923 -0.0326	-0.0164 -0.0690	0.2480 -0.0102	-0.3623 -0.1565	0.8792 -0.1741	-0.3776 -0.1649	-0.0512 0.5524	0.0754 0.3437	-0.0517 1.0000	-0.3119

Scanned with OKEN Scanner

în care t_1 este durata sunetului i din tabelul nr. 1 (oricare ar fi numărul fugii considerate, deoarece după cum am mai subliniat, relaţiile de regresie amintite sînt determinate ca medii ale tuturor subiectelor analizate). Cu cît relaţiile de forma (2.4) sînt mai exacte cu atît valoarea Δt_i este mai mică.

Revenind acum la structura relaţiilor (2.4) şi în continuare pentru determinarea duratelor t_3, t_4, ... t_{21}, a tabelului nr. 7, observăm că în formarea duratelor t_i , celelalte durate t_1, t_2, ... t_{i-1} , t_{i+1} , ... t_{21} intervin cu o pondere care este definită de coeficienţii numerici a (coeficienţi de regresie) cu care se înmulţesc.

Dacă urmărim jocul valorilor acestor coeficienţi, remarcăm (cu o oarecare surprindere) că pentru majoritatea duratelor, coeficienţii de regresie care înmulţesc termenii t_6 şi t_{21} au valorile cele mai mari în valoare absolută. Rezultă deci că aceste durate contribuie în mod esenţial la formarea tuturor celorlalţi termeni.

Mai departe, analizînd în amănunt relaţiile (2.4) şi tabelul 7 remarcăm că, de exemplu, la formarea duratei t_1, durata t_2 intervine cu coeficientul de —0,2748, durata t_3 cu un coeficient de —0,2673, durata t_4 cu un coeficient de 1,6382 ş.a.m.d., durata t_{21} cu un coeficient de — 3,4845. Echilibrarea mărimii duratei t_1 se face prin jocul valorilor direct proporţionale (semnul +) şi al celor invers proporţionale (semnul —). În mod asemănător se structurează duratele t_2, t_3, ... t_{21}.

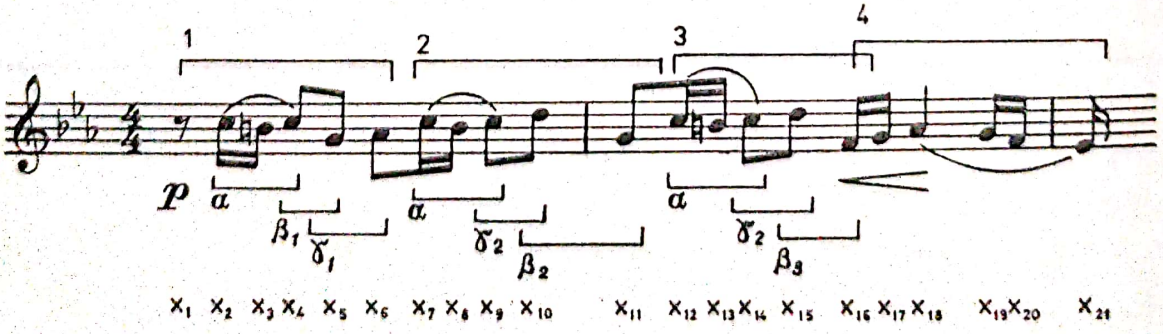
Concluzii generale asupra modului de variaţie a coeficienţilor a_k^i sînt, la nivelul actual al cercetării, dificil de enunţat, dar de la caz la caz se pot emite ipoteze cu privire la semnificaţiile lor.

În felul acesta se poate analiza în mod detaliat contribuţia fiecărei durate în parte la structurarea liniei ritmice a monodiilor considerate.

3. EXEMPLU DE ANALIZĂ COMPLEXĂ A SUBIECTULUI FUGII NR. 2 LA 3 VOCI ÎN DO MINOR DIN „CLAVECINUL BINE TEMPERAT" VOL. I DE J. S. BACH

a) Analiza structurală

Subiectul fugii, expus la vocea 2-a, are următoarea configuraţie :



Scanned with OKEN Scanner

Evoluția lui se poate structura pe patru motive, numerotate pe portativ, în sucesiunea lor temporală, cu 1, 2, 3 și respectiv 4. Fiecare motiv este compus la rîndul său din mai multe celule — notate α, β și γ

Celula α — succesiunea do—si becar —do este prezentată fără nici o modificare la debutul fiecăruia din motivele 1, 2 și 3.

Celula β —salt coborîtor de cvartă (do—sol) — β_1, salt coborîtor de cvintă (re—sol) — β_2 și salt coborîtor de sextă (re—fa) — β_3, apare modificată în fiecare din cele trei motive inițiale.

Celula γ — mers treptat suitor de secundă mică (sol—la bemol) — γ_1 și mers treptat suitor de secundă mare (do—re) — γ_2, apare în primul motiv sub forma γ_1, iar în următoarele două motive sub forma γ_2.

Succesiunea celulelor se modifică de la motivul 1 la motivul 2 (rămînînd în continuare neschimbată în motivul 3), întregul subiect căpătînd astfel pe lîngă o varietate melodică notabilă și o mobilitate expresivă deosebită.

Motivul patru constituit dintr-un mers ascendent — descendent, formează o unitate indivizibilă, reprezentînd pe lîngă răspunsul estetic la cele trei motive precedente, și concluzia fermă și generală a întregului subiect.

Dacă primele trei motive atestă o căutare continuă și încordată care se amplifică de la motiv la motiv, prin mărirea intervalului melodic β (cvartă, cvintă și în final sextă), sexta finală prăbușește întreaga frămîntare într-o atmosferă de o liniște profundă și demnă, cu o anumită solemnitate izvorîtă din conștiința, aproape transcendentală, a scrupulozității.

Repaosul pe nota la bemol (pătrimea din ultimul motiv vezi exemplul 1) reprezintă prin durata lui (nota la bemol este cea mai lungă notă din întregul subiect), eliberarea întregii energii acumulate pe parcursul celor 3 motive precedente, eliberare care are semnificația unei împliniri tulburătoare, a unei biruințl implacabile, șovăielnic intuită de hotărîrea pe care o degajă debutul subiectului.

De altfel, atît din punct de vedere logic, cît și filosofic, configurația estetică a primului motiv atrage după sine răspunsul emoțional al motivului patru.

Echilibrul perfect al relației motiv 1 — motiv 4 trece printr-o acumulare potențială în trepte, determinată de motivele 2 și 3 (de observat că ambele motive au o structurare a celulelor constituente identică, ceea ce amplifică senzația unei acumulări), acumulare care realizează un salt către o înțelegere superioară a lucrurilor, în motivul de încheiere al subiectului.

Profunda semnificație a acestui salt rezidă din primordialitatea lui, din elementarismul său nativ, calități care conferă în același timp acestei semnificați o perenitate virulentă și acerbă.

Astfel subiectul fugii ni se prezintă ca un model de construcție firească a unui ansamblu de mare profunzime emoțională și filosofică.

Putem observa din cele spuse mai sus că analiza structurală a subiectului fugii considerate ne oferă imaginea macroscopică a aces-

Scanned with OKEN Scanner

tuia, imagine care pune în evidență, oarecum subiectiv, semnificațiile globale ale structurilor existente în subiect.

Un pas înainte în profunzimea analizei îl constituie modul corelațional de a aborda subiectul fugii.

b) **Analiza corelațională**

Imaginea macroscopică a subiectului fugii nu ne poate furniza detalii asupra relațiilor existente între sunete și formațiuni de sunete luate ca entități distincte și a căror viață în comun determină evoluția monodiei. Aceasta pe de o parte, iar pe de altă parte viziunea macroscopică nu ne oferă nici o informație (sau numai informații cu caracter strict subiectiv) asupra unor elemente caracteristice monodiei (și al căror studiu nici nu a fost abordat pînă acum) și anume: stabilitatea formei cu determinări cantitative, structurarea cantitativă a zonelor determinante în procesul de stabilitate, evaluări asupra factorilor esențiali în procesul de apariție a unui nou sunet al liniei melodice etc. (Problemele enumerate sînt expuse pe larg în capitolul anterior).

În acest sens, analiza corelațională vine să întregească viziunea macroscopică amintită, detaliind în profunzime relațiile funcționale existente în cadrul subiectului.

În capitolul anterior s-au analizat pe larg semnificațiile tuturor coeficienților de corelație determinați în scopul evaluării cantitative și obiective a evoluției monodiilor din punctele de vedere amintite mai sus.

Toate concluziile trase cu această ocazie rămîn perfect valabile și pentru subiectul fugii analizate.

Astfel în figura 3.1 și 3.2 sînt prezentate graficele variației coeficientului de corelație simplă pentru frecvența (înălțimea) respectiv durata sunetelor i = 1, 2, 3 și 4 de-a lungul celor 21 de poziții care constituie subiectul fugii analizate.

Aceste grafice au fost scoase din tabelul nr. 2 al studiului publicat anterior pentru frecvență și din tabelul nr. 2 al prezentei lucrări pentru durată.

Semnificațiile mărimilor care intervin în aceste grafice au fost comentate în capitolele anterioare.

Dacă urmărim cu atenție graficele din fig. 3.1 și 3.2, observăm că variația coeficienților de corelație simplă atît pentru frecvență (deci înălțimea sunetelor adică melodia monodiei) cît și pentru durată (deci valorile timpilor sunetelor și a pauzelor — adică ritmul monodiei) au o evoluție relativ identică în toate cele patru cazuri prezentate (i=1; i=2; i=3; i=4). Aceasta demonstrează că toate elementele (sunete sau pauze) care formează subiectul analizat urmează legi de corelație identice atît în ceea ce privește melodia cît și în ceea ce privește ritmul.

Pe de altă parte dacă urmărim cu atenție graficele din fig. 3.1. observăm că ele se pot împărți în trei zone distincte. Prima zonă ocupă spațiul dintre pozițiile nr. 1 și nr. 6; pe această porțiune coeficientul de corelație simplă scade continuu între valorile medii 0,85 și 0,5. Această scădere denotă o diminuare a legăturilor simple

Scanned with OKEN Scanner

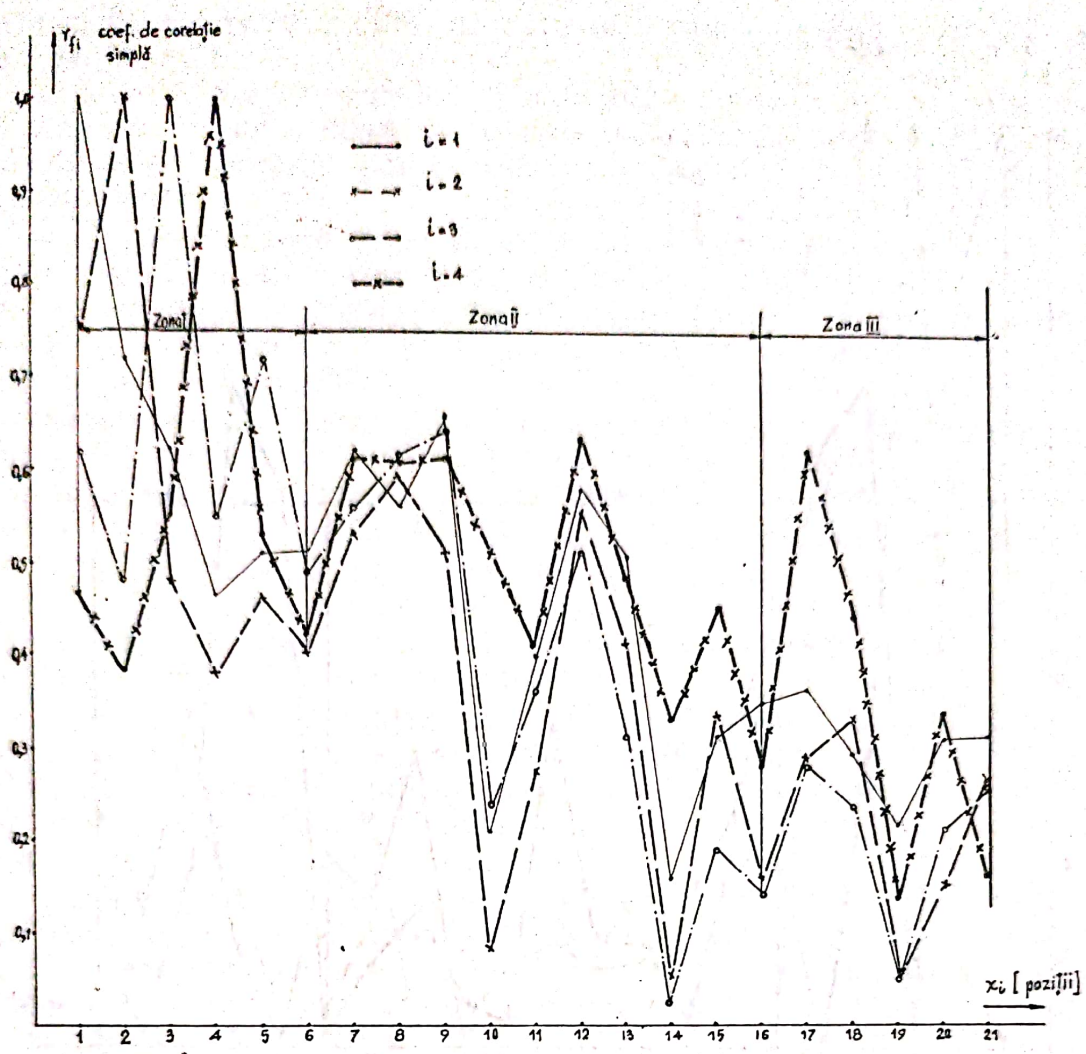


Fig.3.1. Graficele variației coeficientului de corelație simplă, pentru frecvență (melodia)

(în sensul definițiilor anterioare) în zona de la poziția nr. 1 la poziția nr. 6. Cum porțiunea cuprinsă între aceste poziții corespunde exact desfășurării motivului 1 din analiza structurală a subiectului analizat, rezultă că pe măsură ce acest motiv se epuizează, legăturile simple din cadrul lui se diminuează în proporția arătată mai sus.

Este pentru prima oară cînd delimitarea unui motiv s-a făcut pe baza unor criterii absolut obiective, riguroase, criterii care provin din analiza realistă a procesului de creație.

A doua zonă a graficului din figura 3.1 ocupă spațiul cuprins între poziția nr. 6 și poziția nr. 16. În această zonă, coeficientul de corelație simplă variază sinuos în limite foarte largi, cuprinse între valorile 0,7 și 0,05.

Această zonă coincide în analiza structurală făcută mai sus cu motivele de mijloc nr. 2 și nr. 3 ale subiectului; ori este evident că variația atît de accentuată a coeficientului de corelație simplă în această zonă denotă o instabilitate a legăturilor, instabilitate legată de frămîntările fazei de acumulare caracteristice acelor motive.

Scanned with OKEN Scanner

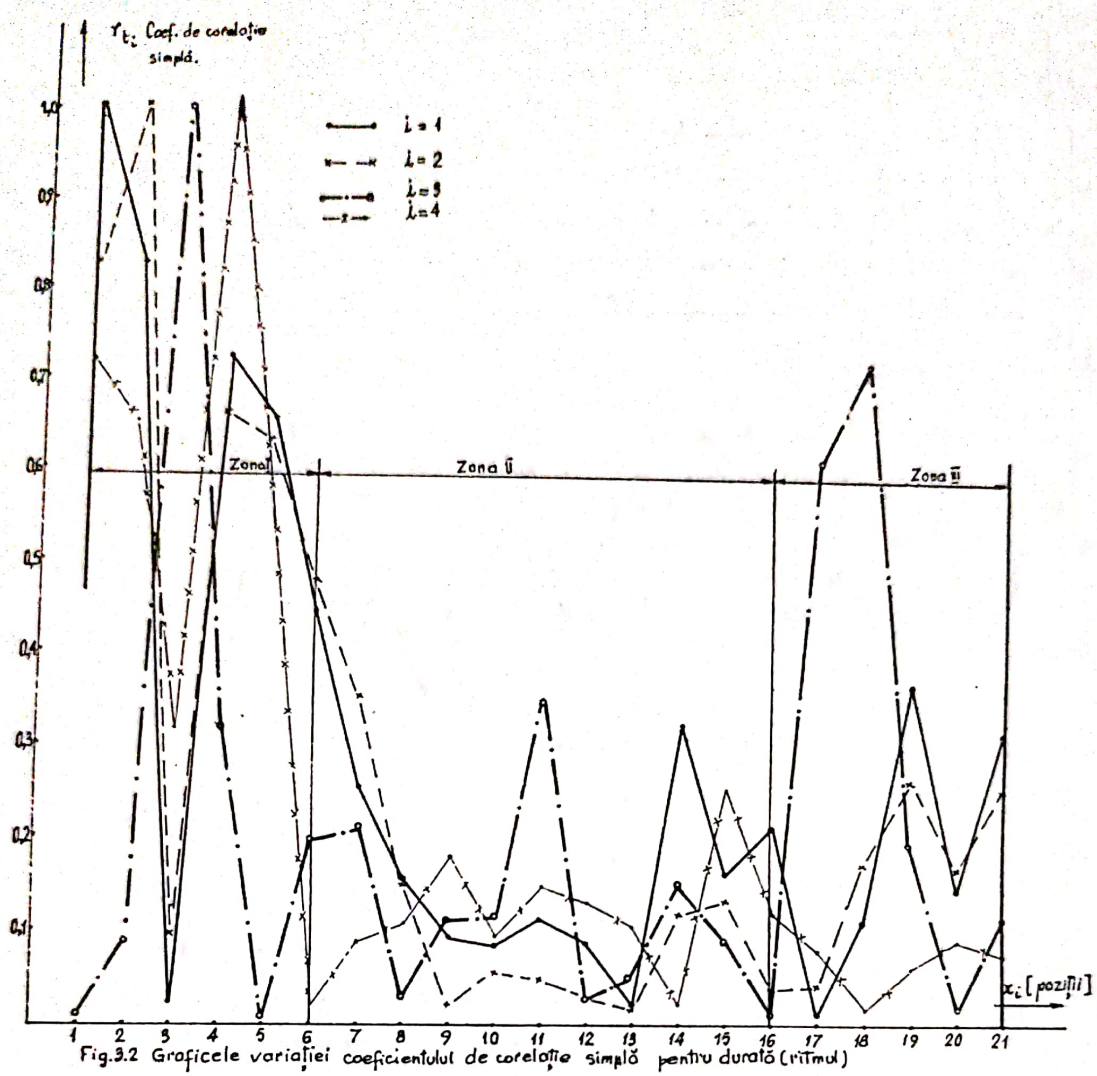


Fig.3.2 Graficele variației coeficientului de corelație simplă pentru durată (ritmul)

În sfîrșit, a treia zonă a subiectului decupată prin analiza corelațională se întinde pe porțiunea cuprinsă între pozițiile nr. 16 și nr. 21, porțiune care coincide cu motivul 4 din analiza structurală. În această zonă coeficientul de corelație rămîne relativ constant la o valoare medie de 0,25. Constanța coeficientului de corelație denotă că în această zonă legăturile rămîn stabile ceea ce conturează o zonă conclusivă cu o liniște interioară remarcabilă. Valoarea relativ scăzută de 0,25 ne arată că în această fază intensitatea legăturilor este slabă, fiecare obiect sonor fiind încărcat cu propriile lui semnificații profunde (așa cum este normal într-o zonă de concluzie).

În lumina celor spuse mai sus, remarcăm ca fiind de o importanță capitală împărțirea subiectului fugii analizate în cele trei zone amintite (împărțire care, plăcut surprinzător, coincide cu cea făcută în analiza structurală), criteriile și respectiv concluziile care s-au tras din această împărțire avînd un caracter de maximă obiectivitate. În plus afirmațiile făcute au în spatele lor suportul evaluărilor cantitative.

În ceea ce privește graficele din fig. 3.2, ele dau variația coeficientului de corelație ale duratelor sunetelor sau pauzelor care for-

Scanned with OKEN Scanner

mează subiectul analizat. Cu alte cuvinte aceste elemente prefigurează ritmul subiectului.

În aceste grafice zonele coracteristice coincid cu cele prezentate mai sus, cu deosebirea că în interiorul acestor zone, variația coeficientului de corelație simplă este mult mai sinuoasă, iar pe alocuri mai accentuată.

Astfel prima zonă pune în evidență o variație a intensității legăturii cuprinsă între valorile medii de 0,75 și 0,05. Apoi în zona a doua coeficientul de corelație se situează la valori scăzute cuprinse între 0,3 și 0,02, pentru ca apoi în ultima zonă să crească ușor (valori în domeniul 0,05—0,4).

Aceste evaluări cantitative ne oferă perspectiva, din punctul de vedere al ritmului, a legăturilor corelaționale existente în evoluția subiectului fugii analizate.

În felul acesta ni se deschide, pentru prima dată, drumul către o evaluare riguroasă și obiectivă, în care decuparea și analizarea zonelor caracteristice ale unui text muzical (în speță ale unor monodii) se face conform unor criterii ce izvorăsc din corelația intrinsecă a componentelor lucrării muzicale analizate.

Este cazul să reamintim aici că, ținînd seama de configurațiile polifoniei, omofoniei și a eterofoniei (configurații prezentate în studiul publicat anterior), analiza corelațională a microcosmosului monodiei poate fi extrapolată eficient și pentru studiul acestor categorii sintactice.

Dacă urmărim în continuare valorile coeficienților de corelație multiplă (tabelul nr. 3 din studiul anterior — pentru melodie și tabelul nr. 3 din prezenta lucrare pentru ritm) observăm că în ambele cazuri acestea sînt foarte apropiate de 1, ceea ce indică că atît din punctul de vedere al melodiei cît și din punctul de vedere al ritmului, subiectul analizat constituie o unitate indestructibilă bazată pe un echilibru perfect al formei (se observă că o foarte mare parte a valorilor depășesc 0,99 și ating cîteodată chiar valoarea maximă — 1,00).

În același timp, ținînd seama de valorile coeficientului de corelație multiplă amintite mai sus, rezultă o apreciere cantitativă a gradului de cizelare a monodiei analizate. Acest grad de cizelare este determinat de ponderea cu care intervine fiecare sunet (atît prin înălțime cît și prin durata lui) în evoluția subiectului ; ori se observă că pentru fiecare sunet în parte această pondere (care este indicată de valoarea coeficientului de corelație multiplă) este majoră. (Valoarea 1,00 a coeficientului de corelație indică o indispensabilitate organică a sunetului respectiv).

Apare astfel demonstrată riguros și la modul cantitativ (întregind deci aprecierile de ordin calitativ — subiective) cizelarea rafinată aproape perfectă a subiectului analizat.

Un alt aspect al analizei îl constituie determinarea ordinei de intrare în corelație a elementelor (sunete și pauze) subiectului fugii luate în considerare. Acest aspect trebuie pus în legătură cu împărțirea structurală a subiectului prezentată la începutul capitolului. Dacă structurarea subiectului în motive și celule corespunde laturii coerente

Scanned with OKEN Scanner

a procesului de creaţie, ordinea de intrare în corelaţie a elementelor monodiei analizate ne oferă o imagine a discontinuităţii acestuia. În sensul acestei discontinuităţi se poate vorbi de existenţa (în sensul complex al expresiei) izolată a fiecărui element sonor în parte.

Aceste existenţe separate coexistă într-un tot comun, după legi de corelaţie care sînt puse în evidenţă de coeficienţii amintiţi anterior.

Cele două aspecte ale procesului de corelaţie relevate mai sus pot fi prezente simultan configurînd împreună complexitatea momentană a actului de creaţie. Această complexitate se amplifică pe de o parte dacă se ţine seama de factorii externi care pot interveni, iar pe de altă parte pe măsură ce monodia (respectiv produsul actului de creaţie) se conturează mai precis, realizînd legături inverse din ce în ce mai intense.

Aceste aspecte profunde ale structurii subiectului analizat nu se pot releva decît prin analiza corelaţională a acestuia.

Revenind acum la evaluările cantitative ale afirmaţiilor de mai sus, ordinea de intrare în corelaţie a elementelor sonore este determinată de coeficientul de corelaţie parţială. Valorile acestui coeficient au fost determinate în capitolele anterioare.

Astfel pentru sunetul de pe poziţia nr. 1, ordinea de intrare în corelaţie cu acesta a celorlalte sunete este următoarea — pentru frecvenţă — f_2, f_9, f_3, f_{17}, f_{10}, f_{15}, f_5, f_8, f_7, f_{12}, f_{19}, f_{21}, f_{13}, f_{14}, f_{20}, f_4, f_6, f_{16} f_{11} (ordine obţinută din tabelul nr. 4 al studiului publicat anterior), iar pentru durată — t_2, t_{15}, t_4. t_{20}, t_3, t_{11}. t_{18}. t_{17}. t_{19}, t_7, t_5, t_{16}, t_{14}, t_8, t_{21}, t_9, t_{10}, t_{12}, t_6 (ordine obţinută din tabelul nr. 4 al lucrării de faţă).

Pentru sunetele de pe celelalte poziţii (pentru a nu complica prea mult prezentarea ne-am mărginit la 3 poziţii) succesiunea de intrare în corelaţie este dată în capitolele anterioare.

Analiza corelaţională se încheie prin determinarea funcţiilor de regresie corespunzătoare fiecărui element sonor, atît din punct de vedere al melodiei, cît şi din punct de vedere al ritmului. Aceste relaţii determină fiecare element sonor în parte în funcţie de toate celelalte elemente care structurează subiectul analizat. În cadrul lor se pune în evidenţă ponderea cu care intervine fiecare obiect sonor al subiectului în formarea elementului care se determină la un moment dat.

Relaţiile de regresie, atît pentru melodie, cît şi pentru ritm, au fost prezentate desfăşurat şi sub forma unor matrici, în capitolele anterioare.

Această problemă a funcţiilor de regresie ţine mai mult de sinteza unei monodii decît de analiza ei şi de aceea ea va fi prezentată mai detaliat într-o lucrare viitoare.

În lucrarea de faţă au fost abordate numai acele aspecte legate de analiza subiectelor luate în considerare.

Desigur că analiza corelaţională a subiectului fugii considerate ar putea continua punînd în evidenţă toate semnificaţiile coeficienţilor de corelaţie, pe care le-am prezentat sau numai amintit în capitolele anterioare. Ne-am mărginit aici numai de a da un exemplu asupra modului de desfăşurare a unei analize complexe asupra unei monodii.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi abordarea problemelor ce ţin de analiza şi sinteza lucrărilor muzicale constituie în toată lumea o preocupare intensă şi continuă.

Lucrarea de faţă trebuie înţeleasă ca un efort în această direcţie, în speranţa că ea va pune într-o lumină nouă multitudinea aspectelor legate de analiza şi sinteza fenomenelor muzicale.

Situîndu-se la graniţa dintre două discipline : matematica şi muzica, studiul de faţă pune în evidenţă noi mijloace de abordare a problemelor de analiză şi sinteză muzicală, încercînd să ofere un instrument de cercetare viguros şi eficient.

În acelaşi timp s-a încercat să se demonstreze că analiza şi sinteza lucrărilor muzicale trebuiesc făcute într-un spirit cu totul nou, un spirit mai profund, mai detaliat, un spirit care să plece de la rădăcinile acestora, adică văzînd în ele rezultatul unor procese complexe de creaţie.

Ceea ce apare acum ca extrem de interesant este pătrunderea cît mai adîncă în mecanismele intime ale acestor procese de creaţie avînd în acelaşi timp grija de a nu le vulgariza şi oferindu-le o nouă dimensiune în perspectiva înţelegerii actuale a fenomenelor. În acest sens sîntem convinşi că studiul de faţă nu reprezintă decît un pas pe calea apropierii de adevăr a eforturilor noastre de cunoaştere.

BIBLIOGRAFIE

1. **Nattiez, J. J.** — *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 1975.
2. **Niculescu, Şt.** — *O teorie a sintaxei muzicale*, în : „Muzica", Bucureşti, 1973, nr. 3.
3. **Mihoc, Gh., Firescu, D.** — *Statistica matematică*, Bucureşti, 1966.
4. **Misdolea, T.** — *Analiza a 12 fugi* de J. S. Bach, lucrare de diplomă, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1974.
5. **Misdolea, T.** — *O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale şi a procesului de creaţie muzicală, în genere*, în : *Studii de muzicologie*, vol. XI, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

GABRIELA OCNEANU

Originea modurilor medievale. Relaţia lor cu muzica antică greacă (II)

Scanned with OKEN Scanner

În articolul anterior cu privire la raporturile între modurile antice greceşti şi cele medievale europene [1] s-a încercat a se schiţa latura istorică a acestei probleme, urmărind cum s-a înfăptuit trecerea de la practica şi teoria monodiei antice la cea medievală.

Am văzut totodată cum s-a reflectat acest proces evolutiv în gîndirea teoretică ulterioară — clasică şi modernă, ce erori s-au comis în înţelegerea lui, ce le-a generat, şi care ar fi cea mai verosimilă opinie asupra lui.

Reluînd acum discuţia asupra paralelismului între cele două sisteme modale (antic şi medieval), accentul va cădea pe structura monodică modală, pe conţinutul noţiunii de mod, pe definirea lui cît mai cuprinzătoare; pentru aceasta, va fi analizat fiecare din factorii determinanţi ai modului, comuni, în ceea ce au esenţial, antichităţii şi evului mediu, chiar dacă nu sînt totdeauna înregistraţi de teoria muzicală a celor două epoci.

Înainte de toate este necesar să stabilim o convenţie asupra termenului „mod", a cărui utilizare poate avea o sferă largă, incluzînd în referinţele sale atît muzica cu o sintaxă monodică de orice fel (antică, medievală europeană, extraeuropeană, populară), cît şi pe aceea plurivocală (de la evul mediu pînă la baroc şi din romantism pînă azi). Astfel vom putea vorbi în legătură cu oricare din aceste straturi de cultură muzicală despre o structură „modală", care să le detaşeze de acelea avînd o structură „tonală" — polifonică sau omofonică [2] (din epoca barocului [3] pînă în romantism [4]).

Sensul cel mai general al noţiunii de „mod" în muzică este acela de tip de organizare a melodiei, sub aspectul raporturilor de înălţime ce o alcătuiesc [5]. În cazul unor sintaxe plurivocale modale, organizarea melodică orizontală influenţează şi eşafodajul sonor vertical.

Obiectul studiului de faţă îl vor constitui caracterele determinante ale modurilor ce aparţin sintaxei monodice, în cadrul căreia s-a născut structura modală.

---

[1] În *Studii de muzicologie, vol. IX*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1978.

[2] Despre diferite sintaxe muzicale, vezi Ştefan Niculescu, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie, vol. VIII*, Bucureşti, Edit. muzicală, 1972.

[3] Barocul este o epocă de dualism modal-tonal.

[4] Romantismul cunoaşte un dualism invers (cronologic): tonal-modal (modalismul fiind doar una din căile de diversificare a structurii muzicale).

[5] Într-un sens restrîns doar la evul mediu, mod însemna şi un anume raport de durată.

Scanned with OKEN Scanner

Comentarea trăsăturilor unui mod va avea în vedere mai ales cultura antică greacă şi pe cea medievală — bizantină şi gregoriană, sprijinindu-se doar tangenţial pe folclor şi muzica extraeuropeană.

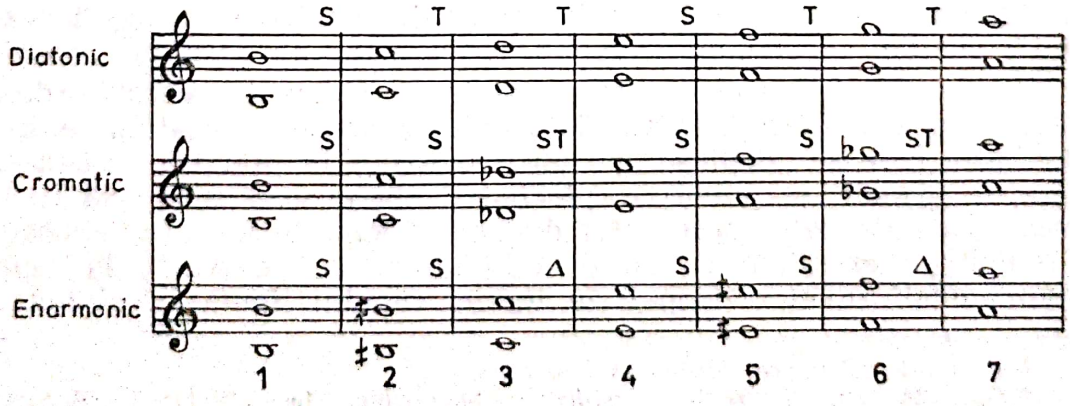
Coordonatele principale ale unui mod, de care trebuie să se ţină seama atît în construcţia cît şi în recunoaşterea lui, sînt: a) scara; b) funcţiile treptelor; c) cadenţele melodice; d) sistemul de construcţie; e) genul căruia îi aparţine; f) formulele tipice. Pe lîngă acestea, ideea de mod poartă şi o anumită încărcătură semantică, un anumit ethos, propriu fiecărei structuri modale în parte şi variabil în timp şi spaţiu.

În practica muzicală antică şi medievală toţi aceşti factori concură la definirea unui mod, dar în teoria muzicală a epocilor respective nu toţi sînt semnalaţi în egală măsură, sau sînt îngrădiţi de un schematism capabil a le denatura sensul real. Dintre cele trei sisteme teoretice în discuţie: antic grec, bizantin şi gregorian, credem că cel bizantin este acela care s-a menţinut multă vreme strîns legat de practica corespunzătoare, nealunecînd în ficţiuni abstracte. De altfel, „teoria" muzicală bizantină este, mai totdeauna, nu un obiect în sine, ci un instrument auxiliar practicii. Consideraţiile teoretice se întîlnesc ca parte introductivă a antologiilor de cîntări şi atunci ele sînt sumare şi cu caracter orientativ doar, datorită rolului important pe care îl joacă tradiţia orală în creaţia, interpretarea şi transmiterea acestei muzici.

Primul factor delimitativ al unui mod este scara sa; ea reprezintă materialul sonor de bază şi anume: totalitatea intervalelor pe care le circumscrie modul. O convenţie absolut teoretică ce înlesneşte observarea acestui complex intervalic, este înşiruirea sunetelor ce alcătuiesc intervalele după criteriul înălţimii. Se pot astfel stabili toate intervalele posibile între un sunet al scării şi fiecare din celelalte [6].

Privite ca serie intervalică, cele şapte aspecte ale octavei greceşti au calitatea de mod, asemănîndu-se prin acestea ehurilor şi

Cele 7 aspecte ale octavei greceşti



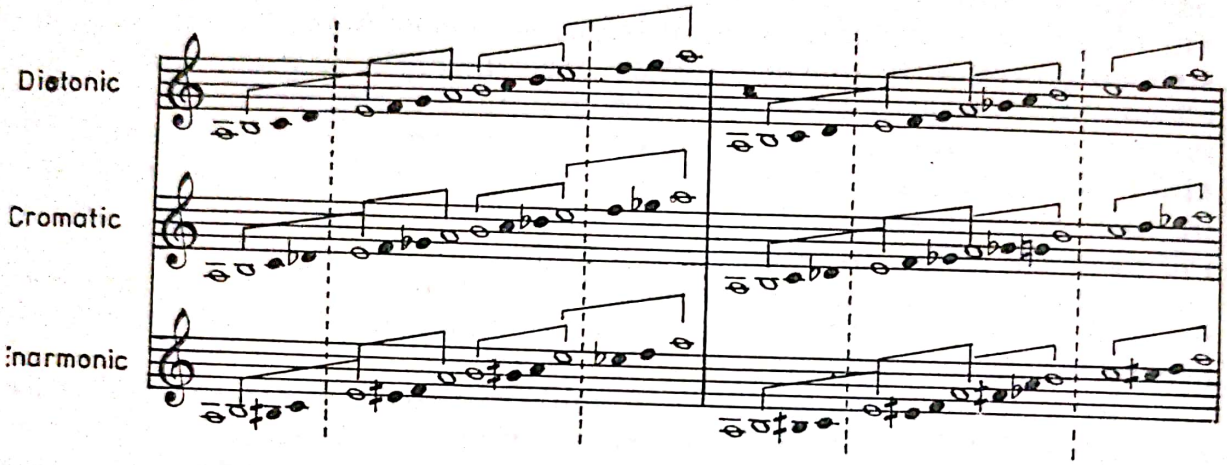
[6] În comparaţia ce se face între modurile eline şi cele medievale, se spune adesea că primele sînt descendente, iar ultimele ascendente; este doar o citire arbitrară a scărilor corespunzătoare ce nu afectează conţinutul lor.

Scanned with OKEN Scanner

tonurilor medievale [7]. Aceste „aspecte" însă, prin numărul lor restrîns și prin încorsetarea octaviantă, nu reflectă elasticitatea reală a scărilor modale. În practică, modurile antice eline sînt mult mai numeroase și variate [8].

Considerarea octavei ca o consonanță de prim rang a dat naștere și „sistemului complet neschimbat", reprezentare teoretică a scării generale utilizată de muzica greacă; dată fiind necesitatea păstrării entității tetracordurilor în alcătuirea acestui sistem se recurge la o notă „adăugată" — proslambanomenos [9].

Sistemul tip al grecilor



Vechile „armonii" ale teoriei eline denotă însă o mai mare apropiere de practica muzicală, prin „neregularitatea" scărilor ce le reprezintă [10]. Ele erau de fapt niște entități integre, „neregulate" doar în raport cu schematismul octaviant ulterior.

Concepția octaviantă despre scara muzicală s-a transmis teoriei evului mediu apusean care a codificat octava modală, ulterior etapei de constituire practică a tonurilor gregoriene (sec. IX—XI). Teoretizările referitoare la muzica bizantină vădesc o influență mult mai tîrzie a acestei concepții, reflectată nu atît în reprezentarea fiecărei scări modale în parte, cît a celei generale muzicale, a „disdiapazonului", similar sistemului complet neschimbat al vechilor greci [11].

În fiecare dintre cele șapte aspecte ale octavei grecești ordinea intervalelor era diferită, faptul datorîndu-se aparent sunetului extrem delimitativ care se „deplasa" pe un heptacord. În practică, neexistînd un reper absolut, se putea ca, plecînd de la același sunet, să se întocmească toate cele șapte scări diferite. Deci ceea ce era realmente în schimbare era tipul de construcție intervalică a scării, în raport cu un anumit sunet principal (în teorie, sunetul limită), deși funcția

[7] J. Chailley, *L'imbroglio des modes*, Tabloul 2.
[8] Gh. Ciobanu, *Istoricul clasificării modurilor*, în „Muzica", București 1954, nr. 3—4.
[9] J. Chailley, *op. cit.*, tabloul 4.
[10] Idem, tabloul 1, p. 42 (citat și în articolul anterior).
[11] J. Popescu-Pasărea, *Principii de muzică bisericească orientală*, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

lui ca atare nu este menționată. Acesta este sîmburele viitoarei „tonici" melodice medievale, relativă ca înălțime pînă în momentul fixării unui diapazon muzical.

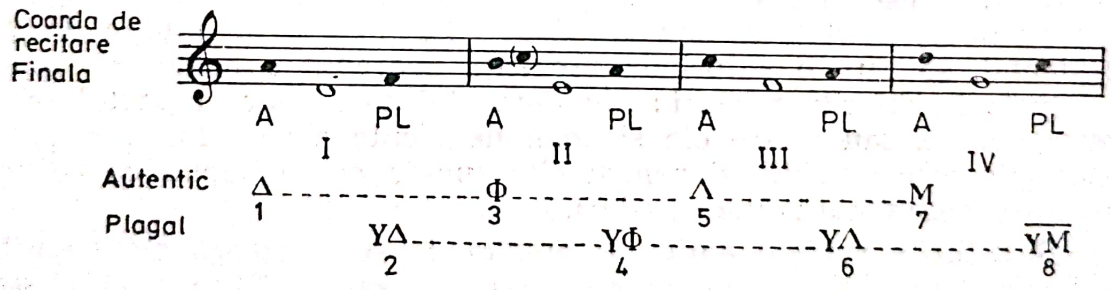
Vom numi tonică treapta cea mai importantă a unui mod, pilonul său melodic [12]. În melodiile bizantine și gregoriene, acest rol revine acelui sunet cu care ele pot începe și, pe care se încheie cele mai multe fraze muzicale, mai ales aceea finală. Raporturile ce se formează între acest sunet și fiecare din celelalte imprimă specificul unui mod. În reprezentarea teoretică a scării, aceasta se întinde deasupra și dedesubtul tonicii, variind ca limite. Doar sub imperiul gîndirii octaviante tonica va deveni sunetul de bază al octavei — limită.

În afara tonicii, un alt sunet-pilon al modului este dominanta sa [13]. În monodie rolul său nu este atît de distinct față de cel al tonicii (spre deosebire de raportul strict limitat tonică-dominantă din cadrul funcționalismului tonal-armonic); și ea poate fi sunet inițial, de cadență interioară sau chiar finală, în proporție variabilă, față de tonică, de la o epocă la alta. În melodiile bizantine, dar mai ales în cele gregoriene (în care se numea inițial tenor, coardă de recitare sau repercussa), dominanta mai poate fi recunoscută și prin poziția ei de mediană pe care curba melodică poposește adesea.

Dacă tonica își află un echivalent în sunetul de bază al octavei antice (considerat ca centru de gravitație al modului), dominanta medievală nu are precursori teoretici [14]; nu este exclus însă ca în practică să fi existat un sunet cu o funcție similară modală.

Datorită rolului important pe care îl joacă tonica și dominanta în definirea unui mod, în muzica gregoriană cele opt tonuri psalmodice erau inițial reprezentate doar prin intermediul acestor trepte [15]. Din

Cele 8 moduri primitive ale bisericii latine



[12] Cu sensul de ax principal al unui discurs muzical, termenul poate fi utilizat și pentru moduri, ca și pentru tonalități (unde funcțiunea sa este armonică); este de preferat aceluia de finală, căci acesta nu este totdeauna sunetul principal.

[13] Și acest termen poate fi comun modalismului și tonalismului, în accepțiunea generală de sunet care se impune în melodie. Atît „tonica" cît și „dominanta" sînt termeni deja întrebuințați pentru muzica modală de cercetători ai acesteia ca: Bourgault-Ducoudray, A. Daniélou, J. Chailley, I. D. Petrescu, Gh. Ciobanu.

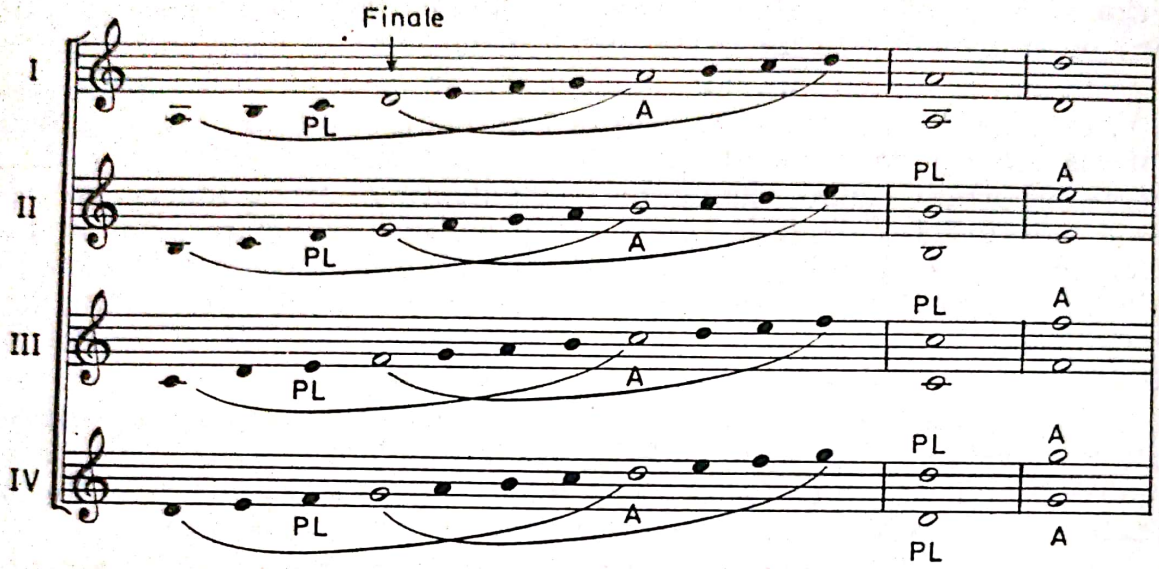
[14] Ceea ce se consideră de către unii teoreticieni moderni drept dominantă a modurilor grecești, acea treaptă a cincea de la care s-ar fi creat modurile „plagale", este un fals: acestea au fost inițial doar juxtapuse șirului modurilor „autentice" (vezi și J. Chailley, *op. cit.*, p. 17).

[15] J. Chailley — tabl. 23.

Scanned with OKEN Scanner

schema lui J. Chailley rezultă că raportul dintre aceste două trepte principale nu este același pentru toate cele opt tonuri, ba uneori este valabil chiar în cadrul unuia și aceluiași ton. Prin această variabilitate schema respectivă este încă fidelă practicii. Cînd însă va interveni artificial octava modală, acești tenori variabili nu vor mai fi luați în considerație de teorie [16].

Octavele medievale



Cînd afirmăm că un mod își are funcțiile sale principale specifice, condiționate mai ales de complexul de cadențe propriu, avem în vedere faptul că modalismul monodic, și, într-o perioadă de început, și cel plurivocal, se leagă de lipsa unor repere absolute de înălțime. De aceea, transcriind astăzi schemele teoretice ale modurilor medievale cu notație relativă, neumatică și adaptîndu-le la notația de tip occidental, să nu ne surprindă prezența aparentă a acelorași trepte principale în diferite moduri: fundamental este doar raportul între aceste sunete, sau dintre ele și celelalte trepte ale modului. Aceeași observație este valabilă și pentru alte sunete ce se impun ca cezuri, aparent comune mai multor moduri.

Structurile modale antice și medievale se bazează pe anumite grupe de sunete încadrate de niște puncte sonore fixe; numite sisteme, ele conțin cel mai adesea un șir consonant — cvarta sau cvinta (ca sistem simplu), sau chiar octava (la început considerată sistem dublu, iar mai tîrziu trecută în rîndul celor simple). În muzica bizantină, un eh se poate construi și pe baza altor sisteme simple [17], dar în majoritatea cazurilor se păstrează principiul antic al înlănțuirii de cvarte și cvinte [18]. Acestea se pot asocia fie prin conjuncție, fie prin

[16] Idem — tabl. 24.
[17] Gh. Ciobanu, *Muzica bisericească la români*, p. 179; I. D. Petrescu — *Etudes de paléographie musicale byzantine*; p. 52, 63.
[18] Gr. Panțîru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

disjuncție, atît pentru formarea fiecărui mod (antic sau medieval) în parte, cît și a sistemului complet neschimbat sau a disdiapazonului [19].

În cadrul tetracordului, care este cel mai tipic sistem, cele două sunete extreme au stabilitate, în timp ce acele medii se bucură de o mobilitate declanșată în momentul schimbării genului. Acesta din urmă reprezintă calitatea intervalelor unui mod, care poate fi diatonic, cromatic, enarmonic.

După A. Daniélou, genul diatonic este acela în care fiecare tetracord este divizat în două tonuri și un semiton, cel cromatic este caracterizat printr-un trihemiton (trei semitonuri), ultimul ton fiind în general divizat în două semitonuri, și enarmonic, acela în care intervalul caracteristic este un diton (două tonuri) și două diesis (sferturi de ton) [20]. Definițiile sînt date referitor la muzica antică greacă, dar ele își păstrează valabilitatea și în cazul muzicii medievale; generalizînd, și aici un mod poate conține nu numai tonuri și semitonuri, ci și intervale mai mari decît primele sau mai mici decît celelalte.

Problema existenței a trei genuri în muzica monodică medievală (bizantină și gregoriană) este una din cele mai controversate. În ceea ce privește muzica bizantină, s-a demonstrat faptul că în cadrul ei întîlnim toate cele trei genuri: diatonic, cromatic și enarmonic, de la apariția acestei muzici și pînă astăzi. (Vezi Gh. Ciobanu: „Vechimea genului cromatic în muzica bizantină", în „Studii de muzicologie" vol. IX, București, 1973).

Una din cauzele ce au făcut însă pe unii muzicologi să privească „diatonizant" o perioadă din dezvoltarea muzicii bizantine (E. Wellesz, I. D. Petrescu, ș.a.) a fost analogia cu muzica gregoriană, care, după apariția notației pe portativ (sec. X. e.n.) prezintă numai aspectul diatonic. Există însă și opinia după care în muzica gregoriană au existat și alte elemente decît cele diatonice [21].

Cea mai convingătoare dovadă asupra existenței temporare a unor elemente nediatonice în muzica gregoriană veche și permanente în muzica bizantină este aceea că astfel de elemente sînt prezente și în muzica antică și în cea bizantină postmedievală (ca și în cea orientală de veche tradiție).

Dacă muzica gregoriană a suferit un proces de diatonizare, cauzele se află în condițiile deosebite de dezvoltare a acestei muzici față de cea bizantină. În Apus, o anumită concepție despre ethosul diatonismului, ca fiind singurul corespunzător scopului și locului practicării muzicii gregoriene s-a impus cu tărie. Această concepție, care se află într-o formă specifică și în gîndirea anticilor greci, a existat și la bizantini [22]; aici însă nu a avut putere, pentru că contravenea practicii vii: cîntecul bizantin, provenit din asimilarea unor caractere etno-muzicale diferite, între care dominant rămîne cel orien-

---

[19] Vezi nota 10 și 11.
[20] A. Daniélou, *„Traitè de musique comparée"*, p. 133, 138, 141.
[21] J. Chailey, *op. cit.*, p. 7; A. Gastoué — *Arta agregoriană.*
[22] Gh. Ciobanu, *Muzica bizantină*, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

tal, variat din punct de vedere al genurilor. În Apus, însă, germenele muzical oriental a încolțit pe un teren autohton diatonic, care a influențat stilul cîntărilor de cult.

La această diatonizare a contribuit și intervenția notației pe portativ, *insuficient de capabilă* să redea fidel anumite subtilități intonaționale ; dar nu aceasta este esențial, pentru că dacă practica elementelor nediatonice ar fi fost continuă, s-ar fi putut găsi și modalitatea de redare adecvată a lor, așa cum s-a întîmplat în Răsărit (prin notația „ftoralelor" [23]).

Caracteristica fundamentală a unui mod în contextul monodic o imprimă formulele sale specifice. Teoretic, importanța formulelor a fost apreciată de către cercetătorii muzicii monodice, dar din păcate nu de toți [24]. Forța pe care o aveau ele în tradiția muzicală nu mai necesita un comentariu teoretic pentru cei ce veneau în contact direct cu această muzică, iar cercetarea ei „din afară" este în general mai nouă.

Construirea muzicii modale pe baza unor tipare melodice capătă, prin constanța fenomenului, rang de principiu, așa cum am arătat și în articolul precedent. O formulă melodică este o configurație sonoră de înălțimi și durate diferite, care se impune în cadrul unei melodii prin repetabilitatea ei ; aceasta presupune și variabilitate, ceea ce nu afectează însă profilul esențial al formulei.

Formula melodică modală poate fi analogă unei teme sau unui motiv de dimensiuni mai mari din muzica cultă europeană plurivocală [25]. Deosebirea esențială între aceste două categorii de entități muzicale melodice constă în rolul diferit pe care ele îl joacă în economia muzicală : un motiv sau o temă sînt proprii, ca elemente caracteristice, unei părți dintr-o lucrare, sau chiar unei lucrări întregi (în cazul unor construcții leitmotivice, sau ciclice). Pot exista, mai ales sub aspectul ritmic, chiar și construcții caracteristice pentru stilul unui anumit compozitor sau epoci. În toate aceste situații însă acea unitate muzicală repetabilă nu este legată de o anumită structură modală sau tonală [26]. În modalismul monodic însă (și parțial și în plurivocalismul modal, care este ambiguu din acest punct de vedere), anumite formule melodice sînt proprii unui anumit mod, nerepetîndu-se în alte moduri [27]. Ele ar putea fi echivalate doar cu anumite tipuri de cadențe armonice, diferite de la „modul" major la cel minor, în clasicism, căci după această epocă „tipicitatea" lor se clatină. Formulele melodice modale au însă o perenitate mult mai mare și ca urmare, și o anume forță codificatoare și unificatoare.

---

[23] Despre „ftorale" vezi A. Pann — *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, București, 1845.

[24] Rolul formulelor este relevat de E. Wellesz, J. Chailley, A. Gastoué I. Popescu-Pasărea, G. Breazul, Gh. Ciobanu, dar trecut cu vederea de către D. Bourgault-Ducoudray, I. D. Petrescu.

[25] Embrionii tematismului de acest tip sînt chiar anteriori acestei muzici.

[26] Tema sau motivul pot figura chiar în diferite ipostaze tonale într-o desfășurare muzicală mai amplă.

[27] Excepțiile nu afectează regula.

Scanned with OKEN Scanner

O formulă melodică, ca și un motiv sau o temă, poartă într-însa o anumită încărcătură semantică, un anumit ethos, înțelegînd prin aceasta capacitatea de reflectare a unui anumit conținut ideo-afectiv, cît și de înrîurire asupra psihicului uman. Faptul că, pe de o parte, cîntări cu texte diferite (nu în esență, ci în imagini particulare) se pot asocia aceluiași mod, iar pe de altă parte, că aceeași cîntare poate fi construită în moduri diferite, denotă însă că, în cursul consolidării limbajului muzical monodic, muzica (prin aceste formule tipice modale) a dobîndit o capacitate de generalizare și o relativă independență față de text.

Formulele melodice sînt proprii tuturor celor trei epoci monodice de care ne ocupăm — antică greacă, gregoriană și bizantină. Dacă pentru prima categorie ne folosim doar de ipoteze izvorîte din studii comparative [28], pentru celelalte ne stau la îndemînă numeroase exemple scrise sau orale, în care evidența unor atari tipare muzicale se impune oricărui cercetător.

Lucrarea de față nu are nicidecum pretenția de a fi elucidat problema complexă a modurilor antice eline și a celor medievale europene, ci doar de a sugera cîteva puncte de reper în anevoioasa lor investigare. Aceasta este pe cît de dificilă, pe atît de imperios necesară, datorită faptului că cele trei categorii de muzică de mai sus sînt doar o parte din vastul imperiu al lumii modale. Cunoașterea acestuia nu este doar un act de documentare teoretică, ci unul de descoperire (sau redescoperire) a unor forme de expresie capabile să răspundă deziderатului legitim al lumii contemporane de înnoire continuă a limbajului muzical.

BIBLIOGRAFIE

Bourgault-Ducoudray, L. — *Etude sur la musique ecclésiastique grec*, Paris, 1877.

Chailley, Jacques — *L'imbroglio des modes*, Edit. Alphonse Leduc, Paris, 1960.

Ciobanu, Gheorghe — *Muzica bisericească la români* și *Muzica bizantină* în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, I*, București, Edit. Muzicală, 1970.

Ciobanu, Gheorghe — *Istoricul clasificării modurilor*, în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, II*, București, Edit. Muzicală, 1978.

Daniélou, Alain — *Traité de musicologie comparée*, Edit. Herman, Paris, 1959.

Gastoué, Amédée — *Arta gregoriană*, București, Edit. Muzicală, 1967.

Ghircoiașiu, Romeo — *Contribuții la istoria muzicii românești, I*, București, Edit. Muzicală, 1963.

Lungu, N., Costea, Gr., Croitoru, I. — *Gramatica muzicii psaltice*, București, Inst. Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1951.

Pann, Anton — *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, București, în tipografia lui Anton Pann, 1845.

[28] J. Chailley, *op. cit.*, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

EMILIA COMIŞEL

Coordonate ale formei libere în creaţia folclorică

Într-un articol succint dar cu o cuprindere globală asupra folclorului românesc, publicat în 1940 [1], Constantin Brăiloiu, strălucitul muzician român, semnalează existența mai multor straturi evolutive în creația artistică a popoarelor. După opinia sa — și a altor specialiști — primul strat se caracterizează printr-o melodie unică. Treptat, aceasta se dezvoltă, se amplifică și, mai tîrziu, formează al doilea strat: *„cîntecul original, îmbogățit cu aluviuni, se diversifică și se specializează ... este atunci — încă arhaică — epoca numeroaselor repertorii rituale și ocazionale și a abundenței stilurilor"* [2]. Așadar, stilul liber, de care ne vom ocupa în cele ce urmează, face parte din primul strat de evoluție al muzicii noastre folclorice, bineînțeles încărcat cu elemente suprapuse de-a lungul istoriei. Are o răspîndire cvasi-universală, *„din Spania pînă în Mongolia"* [3], a fost consemnat pînă acum la popoarele balcanice, la ucrainieni, la popoarele de pe coasta africană. La noi este atestat în secolul XVIII, de către Dimitrie Cantemir; referindu-se la unul din genurile în care melodia se desfășoară liber, la *doină*, el scrie în *Descriptio Moldaviae*: cu acest cuvînt *„se încep toate cîntecele care amintesc isprăvile vitejești de război și toate introducerile cu care moldovenii încep să intoneze o cîntare"* [4]; în același timp, include cuvîntul doină, în panteonul zeităților populare geto dace, alături de Mano, Drăgaica, Dzîne etc. În același secol, Fr. Sulzer, subliniind vechimea doinei, arată că melodia *„nu este doar o* intrada *ci arii întregi, fără cuvinte... nu e românească, nici dacică, ci este mai veche"* [5].

Remarcabilul istoric și om de vastă cultură, Nicolae Iorga intuiește mai bine originea acestui stil — și nu numai a acestui stil — care *„trebuie căutat în vechea muzică a tracilor, străbunii tuturor naționalităților de la Carpați și din Peninsula Balcanică"* [6]. După o primă descriere a stilului — descoperit în Maramureș — în 1913, de renumitul muzician, compozitor și etnomuzicolog Béla Bártók, Constantin Brăi-

---

[1] Brăiloiu, Constantin, *La musique populaire roumaine*, în: *Revue musicale*, no. special: *La musique dans les pays latins*, Paris, 1940, fevriei-mars.

[2] *Ibidem*, p. I.

[3] Brăiloiu, Constantin, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, 1958, în: *Opere*, (Oeuvre), vol II. Prefață și traducere de Emilia Comișel, București, Editura muzicală, 1969, p. 150; Idem, în: *Problèmes d'Ethnomusicologie*, îngrijirea ediției de Gilbert Rouget, Paris, Genève, Minkoff Reprint, 1973.

[4] Cantemir, Dimitrie, *Descriptio Moldaviae*, 1713. Viena, traducere de G. Pascu, 1923.

[5] Sulzer, Franz, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, vol. II, Viena, 1781.

[6] Iorga, Nicolae, *La musique populaire roumaine*, Paris, 1925.

Scanned with OKEN Scanner

loiu, pe baza unui mare număr de melodii culese din aproape toate provinciile, ne dă o descriere minuțioasă a stilului, a funcției sale multiple și a ariei de răspîndire.

În folclorul nostru, stilul muzical liber se întîlnește în mai multe genuri, vocale și instrumentale. În *genurile ocazionale: bocetul* (din sudul Munteniei și parțial Dobrogea), *cîntecul ritual de nuntă* (în sudul, parțial în nordul și estul țării), *cîntecul ritual de secetă* (în cîmpia Dunării); și în *genurile neocazionale, lirice și epice: doina, cîntecul epic (balada), unele melodii de joc, unele cîntece din folclorul copiilor.* Așadar, acest stil muzical se realizează în mai multe tipuri funcționale.

Numeroasele definiții date noțiunii de *stil* ne obligă să precizăm accepțiunea pe care i-am acordat-o aci. Am utilizat cuvîntul *stil* în sensul de *ansamblu determinat al unor mijloace de expresie, organizate într-un sistem unitar de concepție, pentru exteriorizarea unui conținut.* În această accepțiune, stilul include atît *limbajul muzical, elementele de expresie,* cît și *un mod particular de corelare a acestora, după o metodă de creație* (legi și procedee anumite de alcătuire a discursului muzical). Se poate spune că noțiunea de stil depășește genul folcloric, îndeplinește, în contexte variate, funcții diferite, după cum se observă din repartizarea lui pe genuri, în cele două categorii folclorice ale creației noastre populare.

Din punct de vedere metodologic, pentru studierea acestui stil muzical am avut în vedere:

a) analiza trăsăturilor specifice cu referire la mijloacele de expresie și corelarea lor în cadrul întregului, modalitățile de alcătuire a acestuia și funcția;

b) raportul cu stilul închis, fix (strofic);

c) încadrarea celor două stiluri în limbajul muzical etnic.

Bineînțeles că nu există o delimitare rigidă între cele două stiluri muzicale. Motivele sînt multiple: procedee similare de asociere a versului cu melodia, legi comune de structurare a motivelor și frazelor muzicale, raporturi variate între ele și, îndeosebi, complexitatea realităților obiective pe care le exprimă fiecare (uneori teme poetice comune). Se știe că, mai mult decît în creația individuală, savantă — în care excepțiile sînt mai puțin numeroase[7] — în folclor este frecventă interferența genurilor și a speciilor, consecință a variabilității și mobilității permanente — în cadrul unor limite tradiționale — a creației orale, în strînsă dependență de evoluția culturală a societății. De exemplu, un text poetic epic poate fi asociat cu melodii aparținînd mai multor genuri: colind, doină, cîntec liric propriu-zis, deci realizat în stiluri variate. Această interferență denotă fie un stadiu de destrămare a unui gen sau stil, fie o fază intermediară de transformare în drumul său evolutiv, ca urmare a schimbării gustului artistic, a preferinței pentru un anumit stil, într-o anumită perioadă istorică. În primul caz ne gîndim la un fenomen observat în ultimele decenii

[7] Interferența stilurilor și a genurilor în: *Trio nr.* 5 de César Franck, *Tiel Eulenspiegel* de Richard Strauss, *Balada a II-a* de Chopin, tendința de ieșire din formele clasice: Beethoven, *Sonata lunii, Simfonia a V-a* etc.

Scanned with OKEN Scanner

și anume tendința de simplificare a doinei, de cristalizare a elementelor sale în forme mai reduse dimensional și, adesea, fixe, ceea ce a dus la pierderea importanței și ponderii unor elemente tipice de gen. În al doilea caz, la preferința pentru melodiile de joc, instrumentale, la care se adaptează texte lirice; prin această asociere, fizionomia specifică genului liric, a cîntecului propriu-zis, se modifică și apar forme hibride, în care fraza muzicală nu mai corespunde tiparului octosilabic, frazele instrumentale obligînd la adăugarea unor elemente noi. De asemenea, în unele zone în care stilul liber a avut o frecvență deosebită în trecut, se mențin încă piese a căror amploare strofică, elasticitatea ei, în procesul interpretării, de la o strofă la alta, conservarea recitativului și a altor formule specifice stilului liber trădează sursa lor în alt stil, de care tind să se rupă, trecînd în cadrul genului cu formă fixă.

S-a observat, așadar, că stilul muzical liber s-a individualizat în mai multe genuri folclorice; corelația dintre stil și gen poate fi schimbată în decursul istoriei. Deci, într-un anumit context poetico-muzical, un mesaj poate avea funcții variate. Un text epic, de exemplu *Miorița* sau *Meșterul Manole* sau *Nevasta fugită*, se manifestă, adesea în aceeași zonă, cu *funcționalitatea colindului*, de felicitare, cu ocazia sărbătorilor de iarnă, sau a baladei, de povestire a unui fapt real sau imaginar. În virtutea aceluiași fenomen de interferență, un gen poate fi realizat, din punct de vedere muzical, în ambele stiluri și aceasta în funcție de *perioada istorică* în care circulă, de *regiune* — în cadrul aceleiași culturi etnice — și *de gradul lui de evoluție și de cristalizare*. De exemplu, *bocetul* aparține stilului liber, în regiunile din cîmpia Dunării, pe alocuri în Dobrogea și Moldova, în timp ce în restul țării s-a concretizat în stilul fix sau, adesea, în forme intermediare. *Balada*, în unele zone, se cîntă în stil liber, în altele în stil strofic sau într-un stil intermediar, un rol decisiv avîndu-l „publicul" care „o cere" și interpretul. Dacă în trecut străvechile cîntece bătrînești, în zonele transcarpatice erau interpretate în stil liber, constatăm o tendință, în aceleași zone, de simplificare a stilului și chiar de renunțare la el, prin asocierea textelor poetice cu melodii de cîntec. În concluzie, un gen, în diferite etape de evoluție și în diferite regiuni, nu se realizează, cu necesitate, în același stil muzical. În etapa actuală, unele genuri aparțin unui singur stil, celui *liber*: doina, unele cîntece epice, sau *celui fix*: cîntecul propriu-zis, colindul, cîntecul ceremonial funebru și de seceriș, cîntecul de stea și de șezătoare. Altele sînt ambigue: cîntecul nupțial, bocetul, cîntecul de leagăn, cîntecul ritual de secetă, repertoriul păstoresc și de dans, repertoriul copiilor.

În cadrul stilului liber se impune o subgrupare, după modul de execuție (vocală sau instrumentală), maniera de exteriorizare a mesajului în viziune lirică sau epică, astfel: 1. *stil liber vocal, liric* (doină, bocet, unele cîntece nupțiale); 2. *stil liber vocal, epic* (balada, unele cîntece de nuntă și de secetă; 3) *stil liber instrumental* (repertoriul păstoresc și, parțial, de dans, piesele „de ascultat", unele doine de origine vocală).

Stilului liber vocal îi sînt caracteristice următoarele trăsături, cu mici deosebiri.

Scanned with OKEN Scanner

În asociație cu texte lirice, în care melodia deține rolul preponderent, se disting două tipuri : *silabic* (în bocete, cîntecul de secetă, în unele cîntece vechi de nuntă) și *melismatic* (în doină, unele cîntece de nuntă, probabil de origine mai nouă, în unele bocete din Dobrogea). Ambelor tipuri le este proprie atmosfera intens lirică sau dramatică, rezultat al unei melodii cantabile ; fraze (rînduri melodice) cu suflu larg, formule melodice specifice, desfășurarea melodiei în ritm liber, în care se deosebesc formule anumite, diferențierea motivelor sau formulelor intonaționale după locul pe care îl ocupă în piesă și după conținut (recto tono, melodice, melismatice, parlato — apropiate de vorbire). Unele particularități fonetice : interpretare, în cîteva regiuni, într-o emisiune vocală deosebită (nazală sau cu sughițuri, cu „noduri", numită de Béla Bartók cu „schluchtstöne") [8], portamente, alunecări la diferite sunete, plîns, țipete (în bocet) ; particularități nesintactice : amplificarea frazei cu elemente secundare : anacruze, uneori melismatice, interjecții (care se dezvoltă uneori pînă la rînduri melodice noi) invocații, refrene (regulate, neregulate sau pseudo-refrene), formule specifice tipului de emisiune vocală, structuri frazale care depășesc tiparul metric octosilabic — ceea ce a sugerat unor specialiști ipoteza originii acestui stil (se refereau numai la doină) în muzica instrumentală [9]. De fapt, credem, împreună cu Constantin Brăiloiu, că amplificarea rîndurilor melodice cu aceste elemente auxiliare „supranumerare" [10], prin procedee specifice, este rezultatul atitudinii afective intens creatoare a interpretului.

Modalitățile de existență ale acestui stil *în piesele epice* sînt, de asemenea, variate : în *baladă* („recitativ epic" [11]), melodia se desfășoară în ritm liber, în construcții ample, complexe, iar textul este pe primul plan, de aceea mijloacele de expresie sînt reduse, predominînd recto tono, parlato, uneori fragmente în proză scandată sau recitată, formule ritmico-melodice cu fizionomie specială. Particularități fonetice : emisiune nazală sau guturală în unele zone, interpretare patetică, dicțiune îngrijită (melodia are aici mai mult funcția de susținere a textului poetic). Ca și în doină, elementele pur emotive, reprezentate prin interjecții anacruze, refrene, au și un rol sintactic.

Stilul liber instrumental este reprezentat prin cîteva elemente sinonime sau înrudite cu cele din stilul vocal și motive noi, specifice stilului instrumental. Frazele sînt mai dezvoltate, nefiind obligate să se limiteze la tiparul octosilabic izometric al versului, ambitusul melodiei depășește octava. Executate la instrumente diferite, se îmbogățesc cu posibilitățile tehnice ale acestora.

În manifestările artistice concrete, variantele fiecărui tip funcțional al stilului liber sînt atît de apropiate, încît par a porni dintr-o melodie unică, un model pe care îl recreează fiecare interpret, în raport cu talentul, cu cunoașterea stilului tradițional și cu capacitatea de redare a conținutului pe care îl exprimă. Analiza sinoptică a variantelor unei doine, în cadrul aceleiași regiuni, de exemplu, ne

---

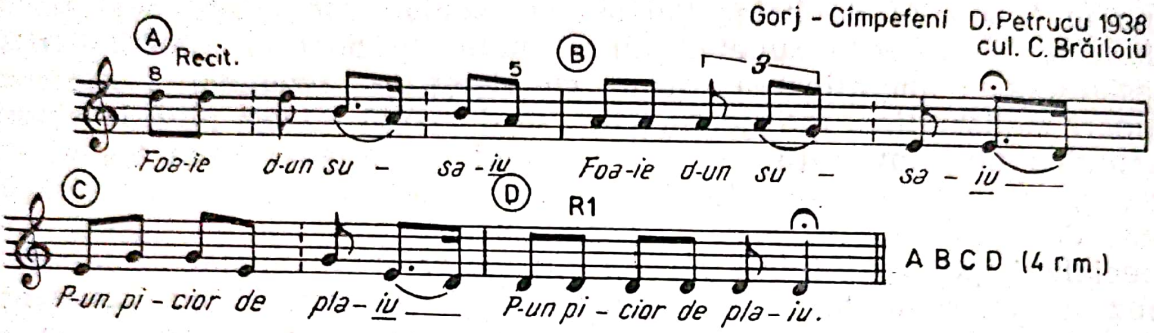
[8] Bartók Béla, *Volksmusik der Rumänen von Maramuresch*, München, 1923.
[9] *Ibidem*.
[10] Brăiloiu, Constantin, *Le vers populaire roumain chanté*, Paris, 1956.
[11] Brăiloiu, Constantin, conf. nota 1.

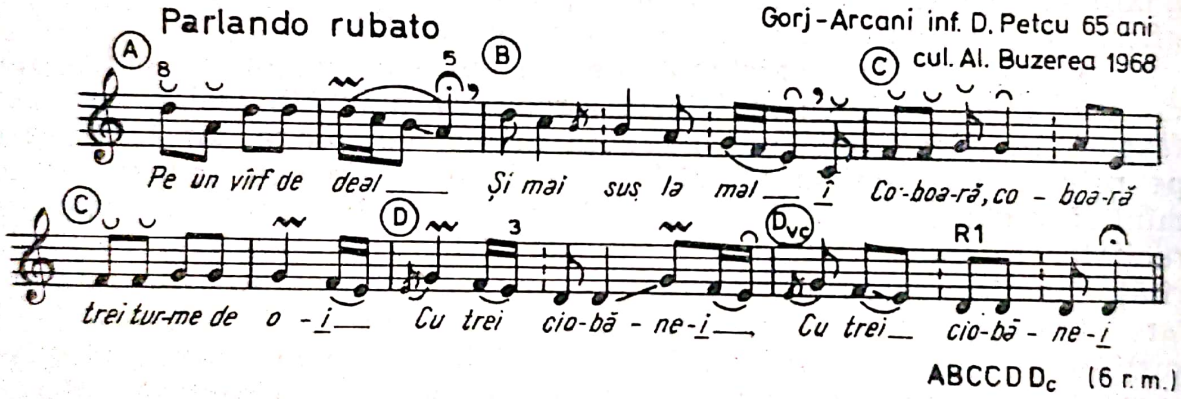
Scanned with OKEN Scanner

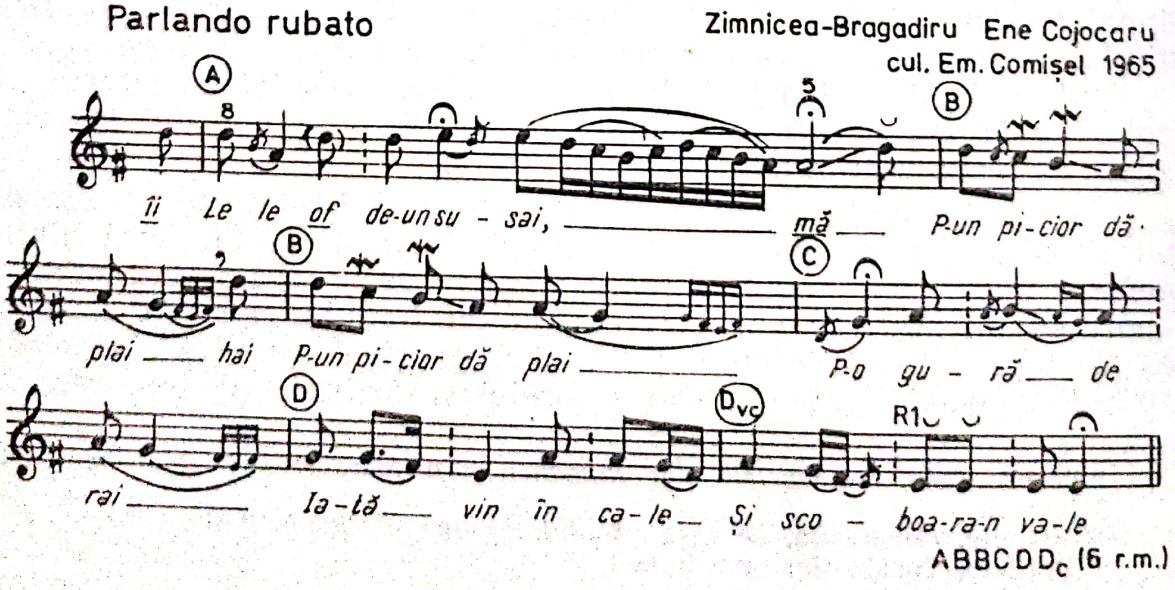
relevă cîteva din procedeele specifice stilului de recreare a tradiției, prin combinarea unor elemente străvechi pe care interpretul are libertatea să le modifice, să le păstreze ori să le elimine, să le repete etc. Iată cîteva variante ale doinei din Muntenia. (v. exemplul de mai jos).

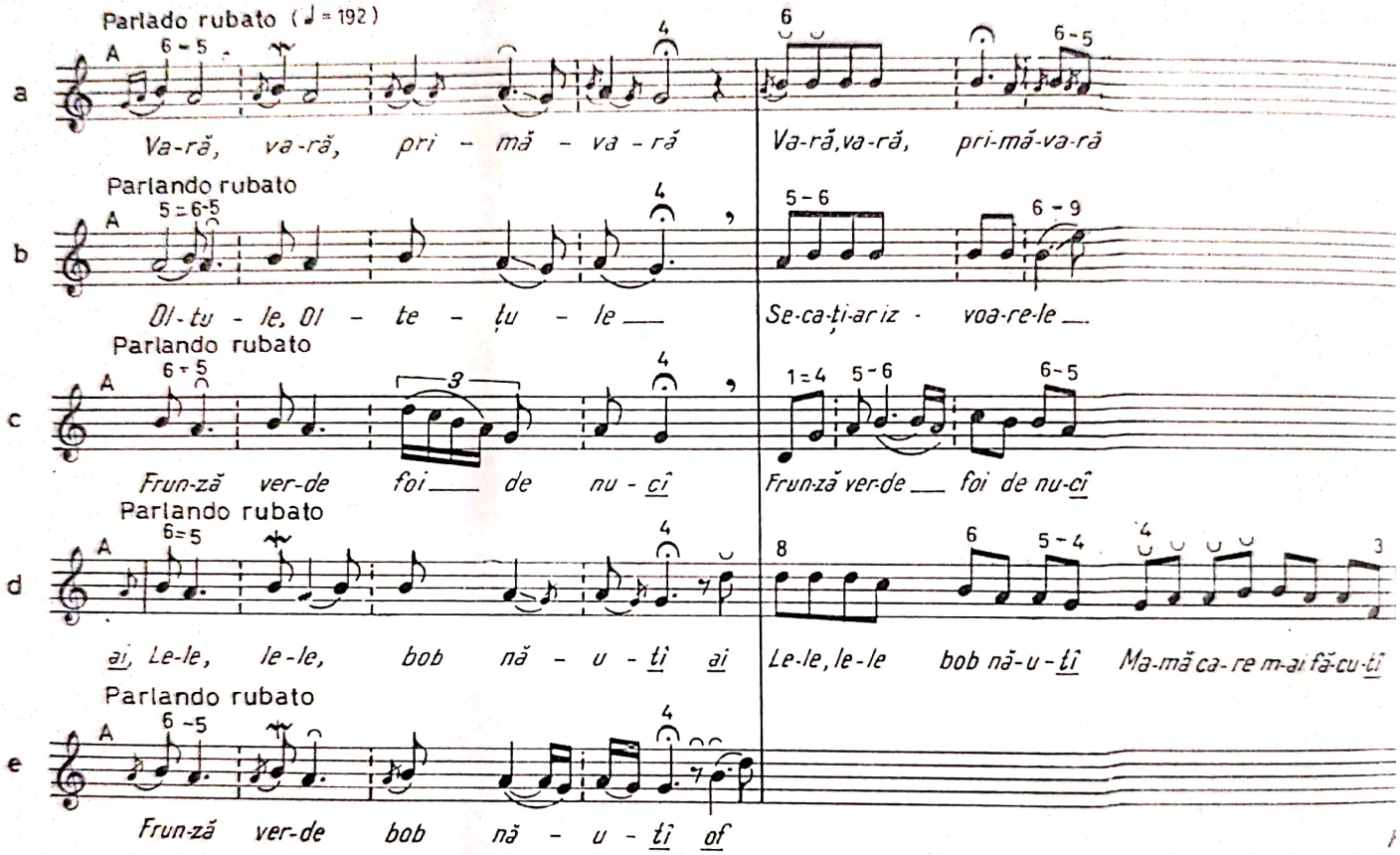
În tabelul sinoptic următor se observă elementele comune și distinctive ale unor doine din zone diferite.

În stilul epic, variantele aceleiași teme poetice sînt mult mai diferențiate, nu numai în funcție de personalitatea și talentul interpretului ci și de stadiul de conservare a stilului în regiunea respectivă.



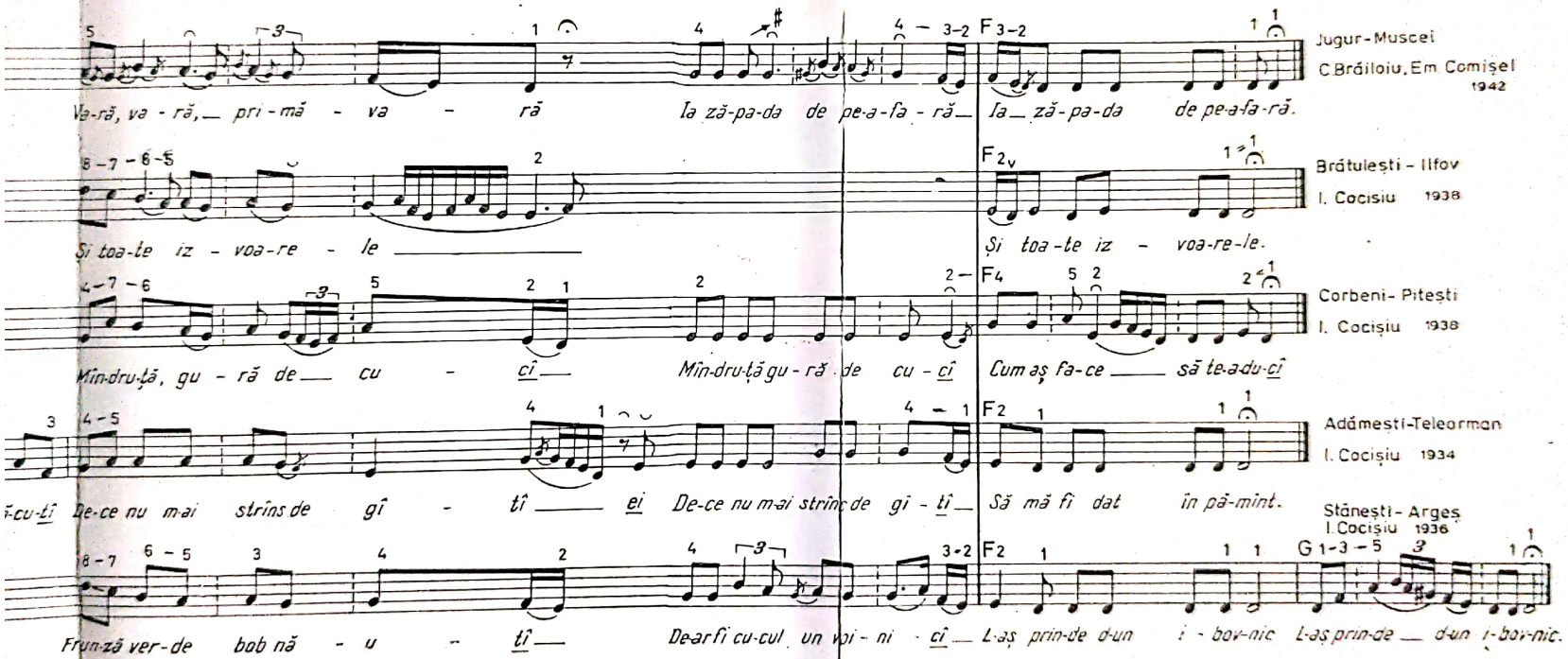




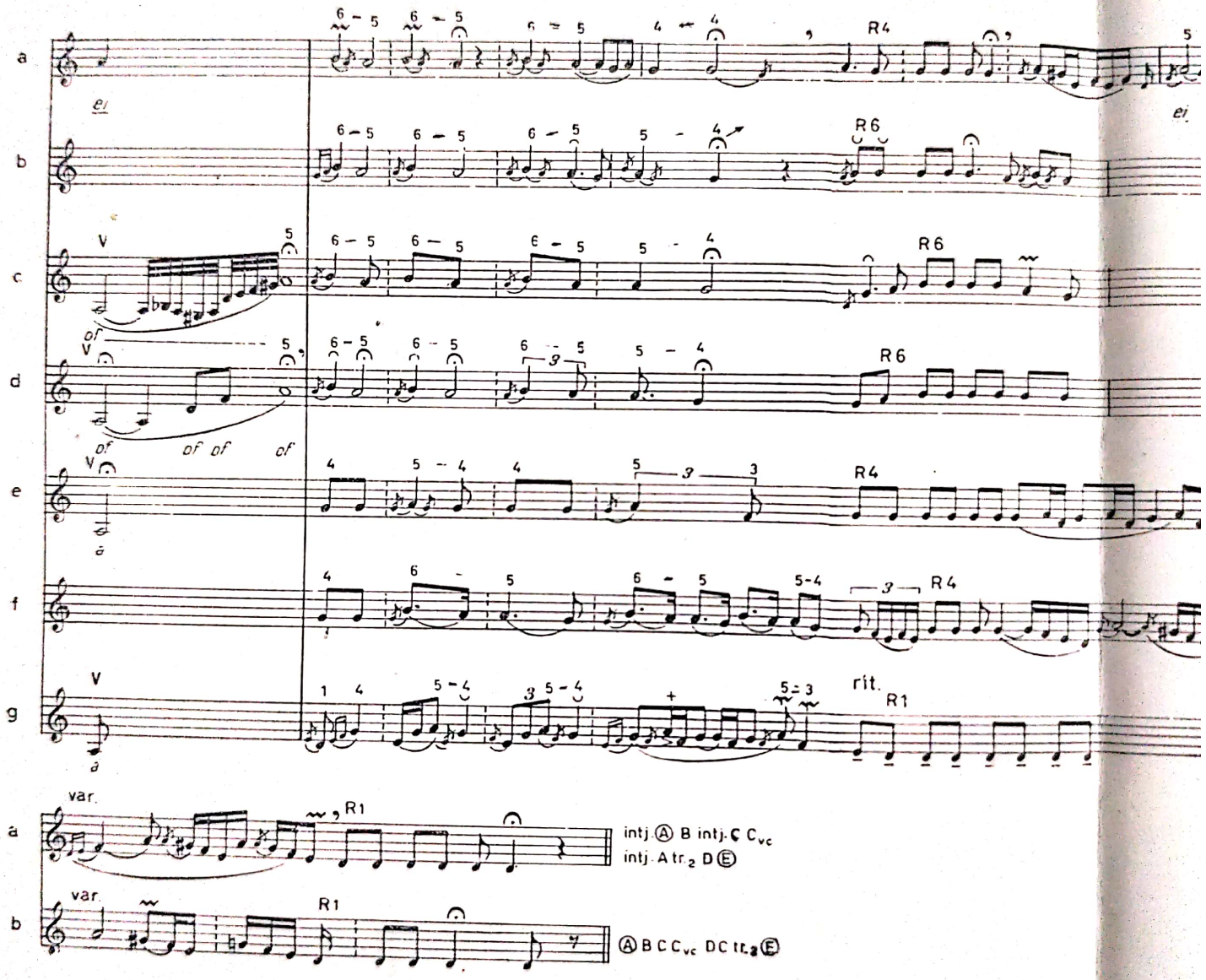


Formula inițială aproape identică (A) tr. 6-4
Formula finală descendentă (F) și (G) 2 (4)-1
Formulele mediane înrudite
Formula liberă (între 4-6 rînduri melodice) a acestei prime „strofe elastice"

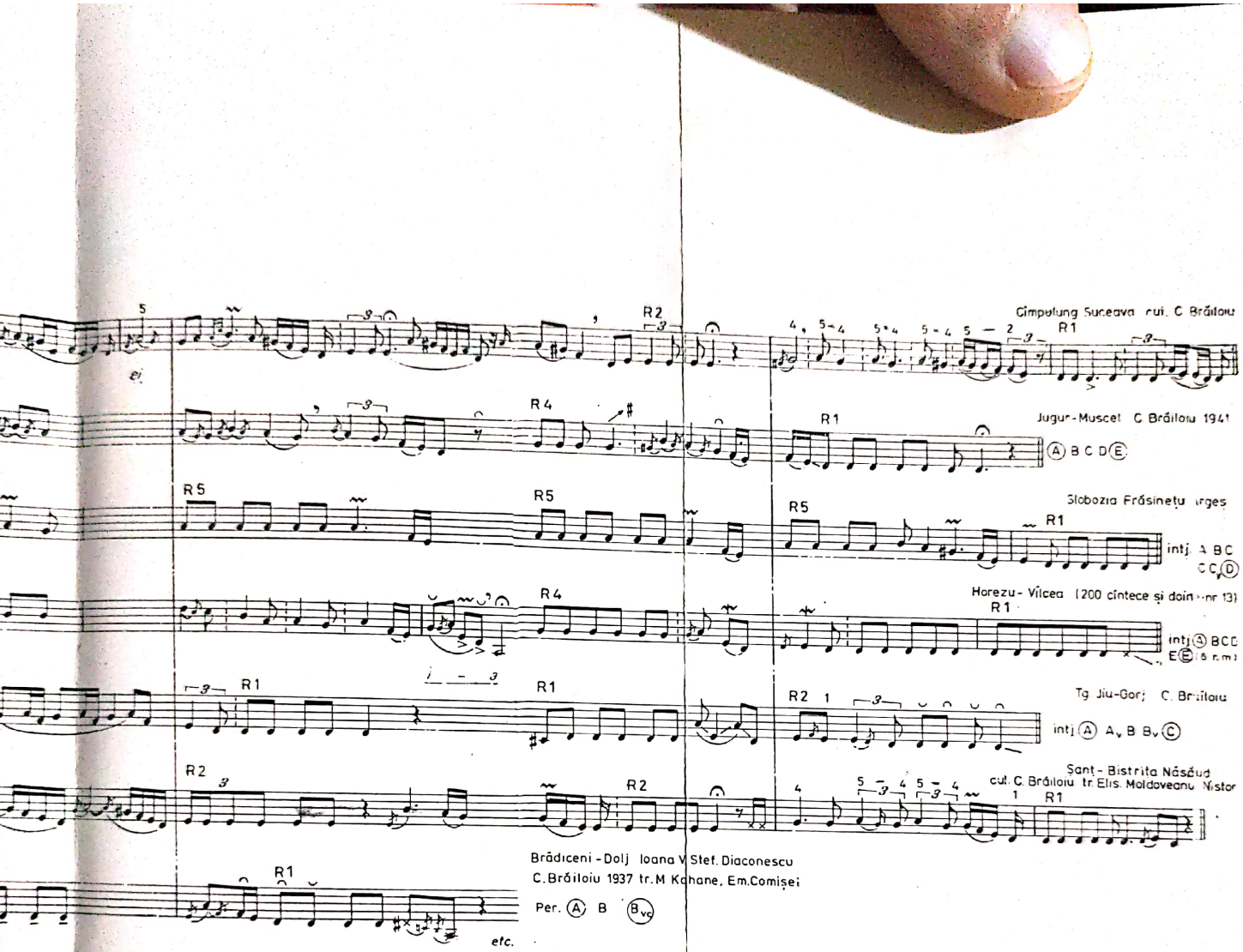
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

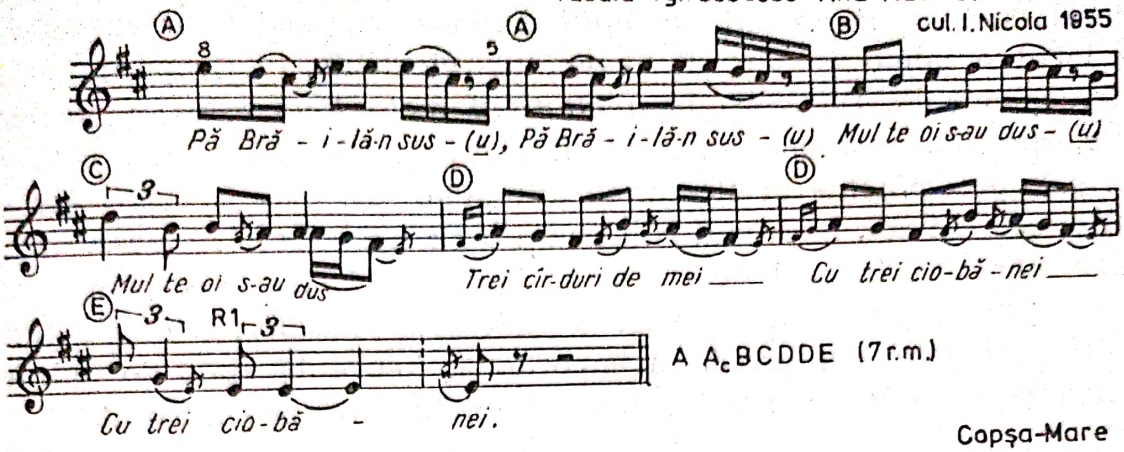


a = 5	form. mediane ;	alternare 6-5 și 5-4	recit. pe tr	4,2,1
b = 3	〃	〃	6-5	〃	6,4,1
c = 4	〃	〃	6-5	〃	6,5,1
d = 4	〃	〃	6-5	〃	6,4,1
e = 3	〃	〃	5-4	〃	4,2,1
f = 5	〃	〃	6-5 și 5-4	〃	4,2,1
g = 2 (3)	〃	〃	5-4	〃	1

Scanned with OKEN Scanner

Recitativo

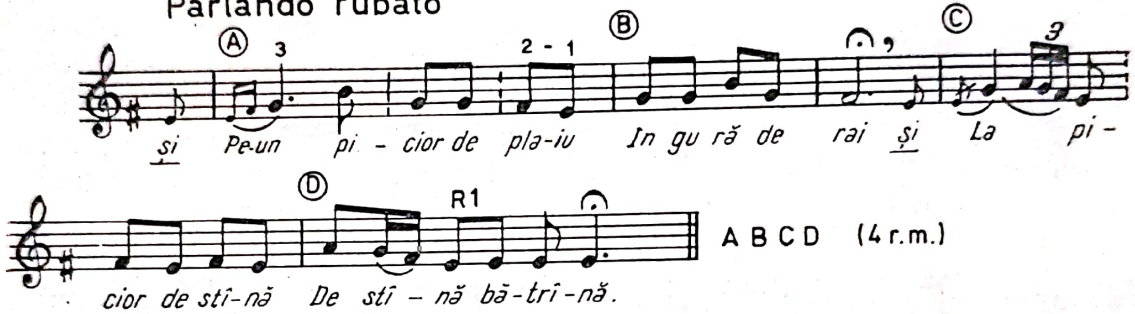
Tăbala Tg.-Secuesc Ana Măciucă - Pătetlec
cul. I. Nicola 1955



A A_c B C D D E (7 r.m.)

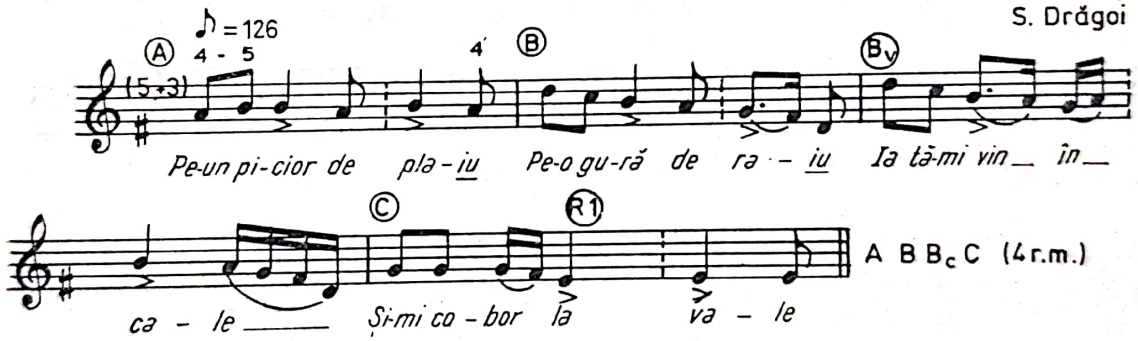
Copșa-Mare
cul. II. Cocișiu

Parlando rubato



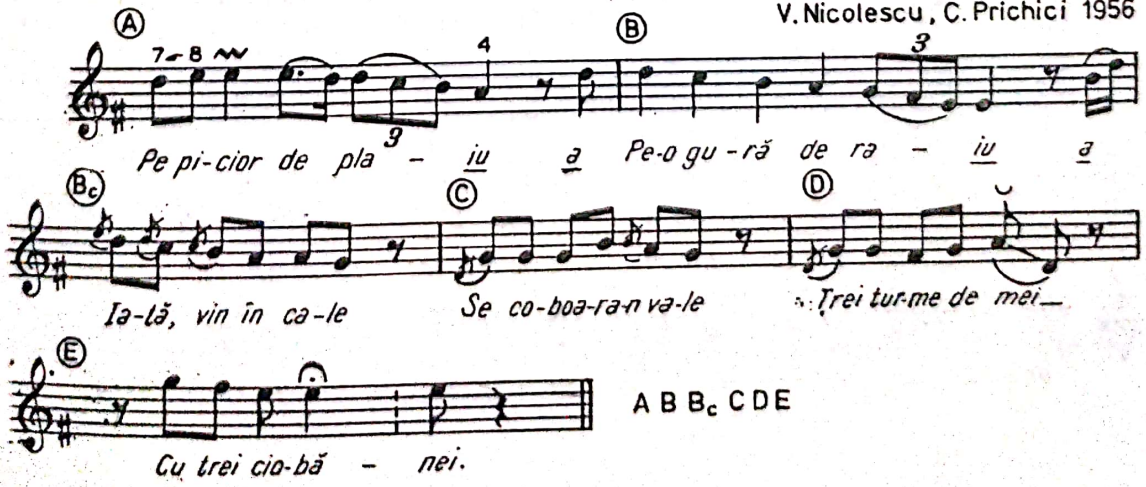
A B C D (4 r.m.)

Belint - Lugoș
S. Drăgoi



A B B_c C (4 r.m.)

Bîrsești-Vrancea Ion St. Apaganici, 90 ani
V. Nicolescu, C. Prichici 1956



A B B_c C D E

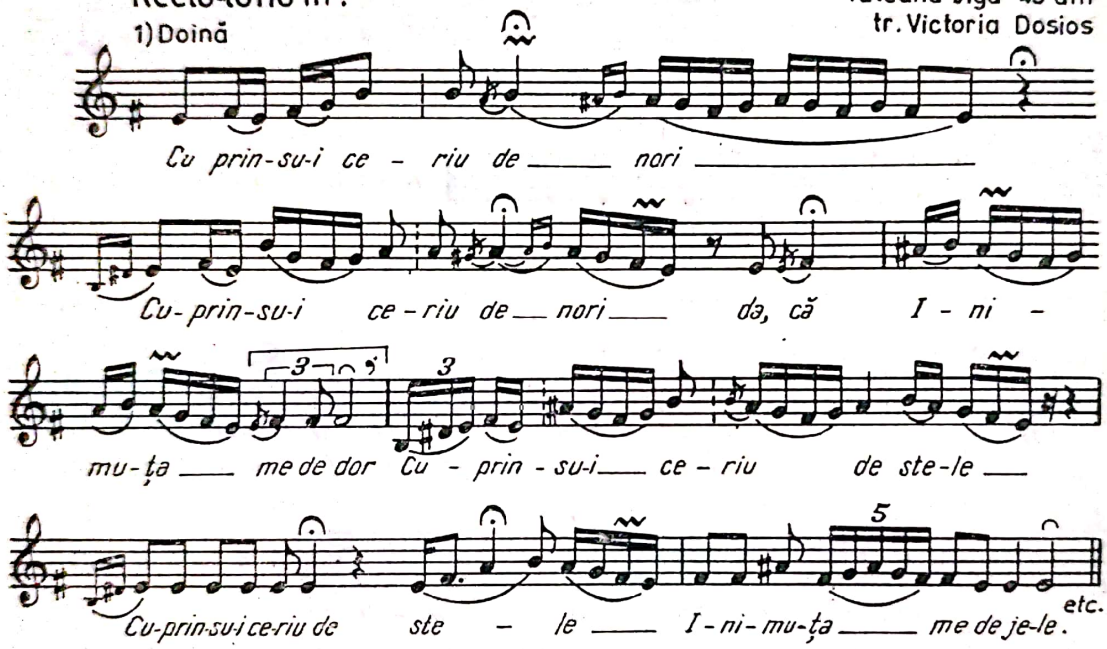
Scanned with OKEN Scanner

Elementele de expresie sînt, în genere, comune ambelor stiluri: apartenența lor la un stil sau altul depinde de funcția lor expresivă, de locul și ponderea față de celelalte elemente, de raporturile de interdependență. De exemplu, *recitativul recto tono* este un element tipic, specific, predominant, în stilul liber, datorită frecvenței și funcției sale proeminente în alcătuirea întregului, dar este netipic, neesențial în celălalt stil. În primul stil, el are o nuanță expresivă, descriptivă, epică, narativă, în al doilea, o expresivitate mai ștearsă sau, în unele genuri (de ex. în colind), o expresivitate dinamică. *Recitativul parlato* diferă ca funcție expresivă, ca importanță, frecvență, grad de tipizare și nuanță emoțional-expresivă după stilul în care este integrat.

Recto-tono în:

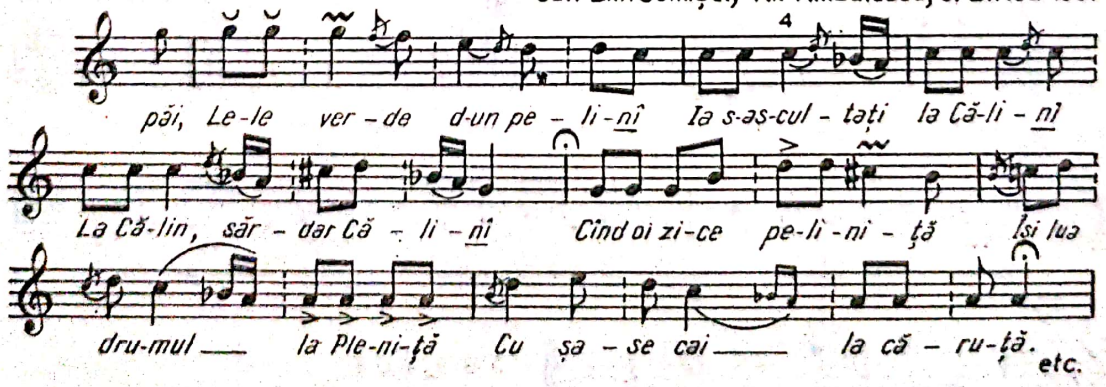
Șanț, Bistrița-Năsăud
Tateana Jiga 45 ani
tr. Victoria Dosios

1) Doină

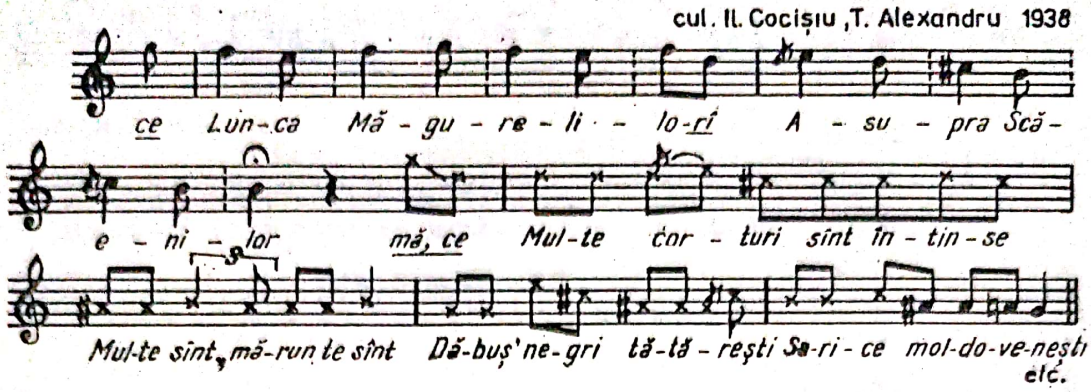


Desa - Calafat
Const. Lacheu Găzaru 39 ani
cul. Em. Comișel, Al. Amzulescu, O. Bîrlea 1951

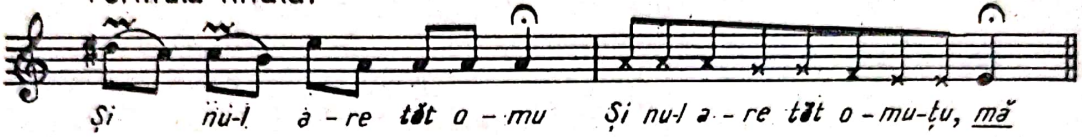
2) Baladă



Hotarele - Ilfov
Stan Șerban 67 ani
cul. Il. Cocișiu, T. Alexandru 1938

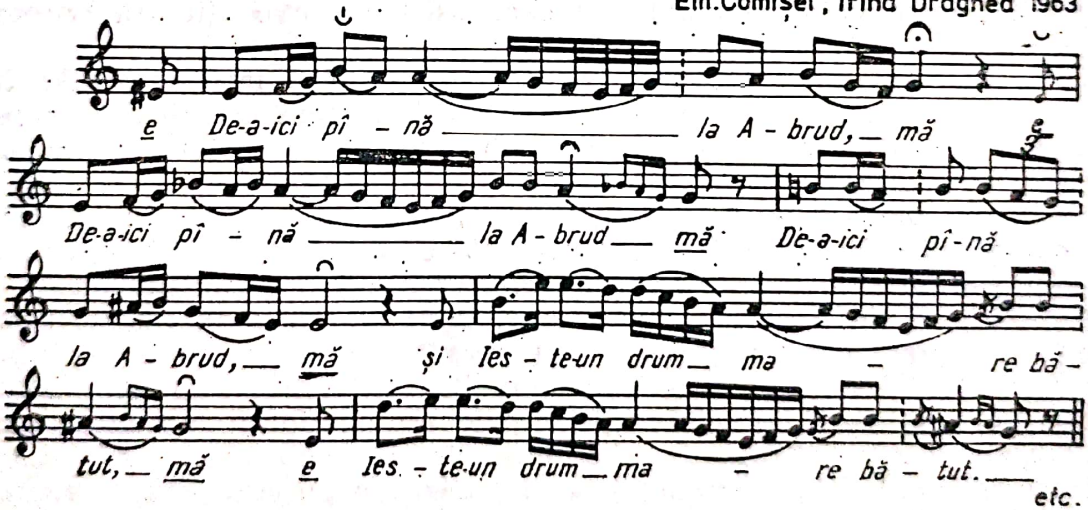


Formula finală:

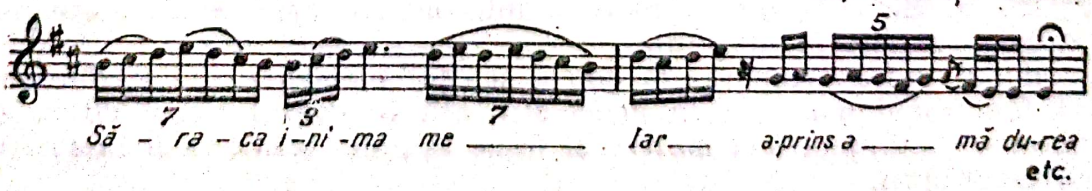


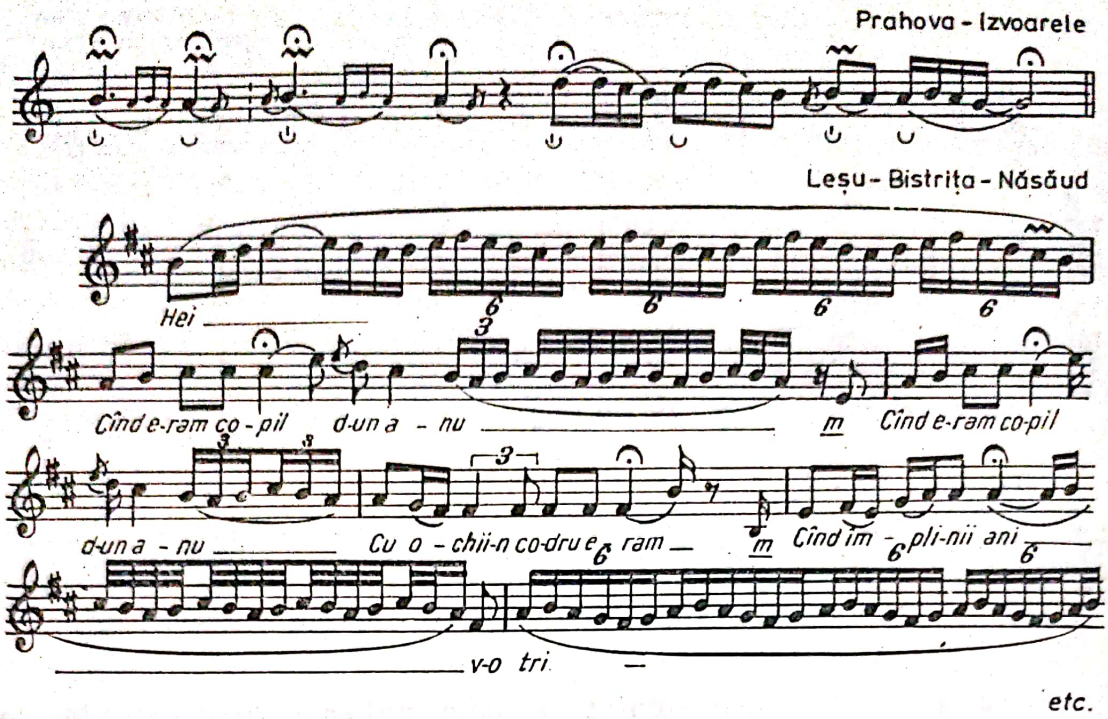
Formulele bogat ornamentate și cele melismatice constituie elemente tipice, primordiale în doină, dar și în unele melodii în stilul strofic; dar stilul de ornamentare, sunetele pe care se efectuează, locul în melodie diferă de la un stil la altul.

Dragus - Brașov
Maria Fogoruș 32 ani
Em. Comișel, Irina Dragnea 1963



Leșu - Bistrița Năsăud





Aşadar, *care sînt coordonatele esenţiale ale stilului muzical liber ?*

a. *Interpretare improvizatorică maximă* ca mod esenţial de realizare a expresiei artistice. Libertatea este limitată de anumite structuri şi formule tipice şi, în momentul execuţiei, de controlul auditorului, a celui pentru care se cîntă sau care asistă la execuţie (în bocete, balade).

b. *Interpretare totdeauna solistică* (vocală sau instrumentală), în care executantul are un rol preponderent. Valoarea artistică a operei depinde de măiestria alegerii şi combinării elementelor tipice, de posibilitatea interpretului de trăire afectivă a mesajului.

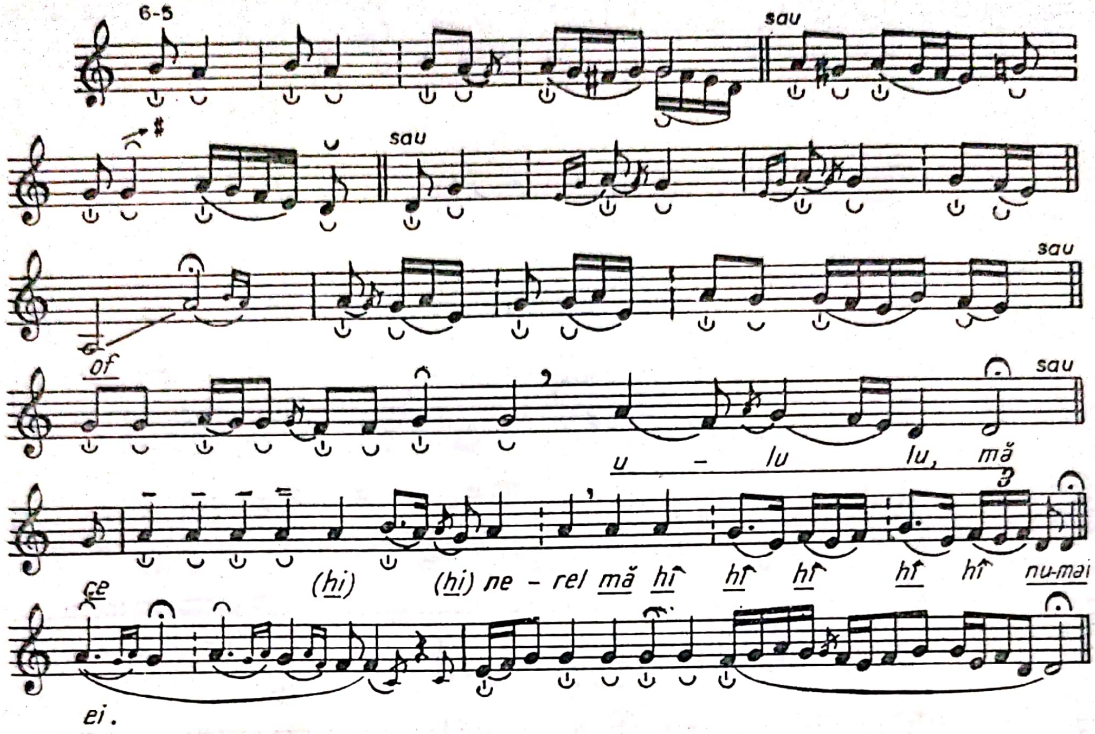
c. *Un fond de mijloace de expresie,* unele proprii, altele identice cu ale stilului fix, de altfel sînt elemente care fac parte din arsenalul artistic naţional, şi anume : desene melodice silabice sau melismatice, diferite tipuri de recitativ (recto tono, melodic, parlato), uneori fragmente în proză care alternează cu versuri, izo- sau heterometrice, formule melodice cu o fizionomie anumită (alternarea sunetelor apropiate, ornamentarea sunetelor principale ale modului), structuri modale, formule ritmice organizate după legile sistemului parlando rubato. Aceste elemente sînt extrem de suple, ceea ce permite adaptarea lor continuă la posibilităţile de exprimare ale unui mare număr de persoane, la *„varietatea temperamentelor individuale"* (C. Brăiloiu) şi la diversitatea de conţinuturi. Fiecare interpretare este o nouă creaţie, în adevăratul sens al cuvîntului.

d. Privind apartenenţa la gen a acestor elemente, ele se diferenţiază funcţional mai clar în acest stil, atît în cadrul frazei cît şi al perioadei. Distingem aici motive şi fraze iniţiale, mediane şi finale cu trăsături proprii.

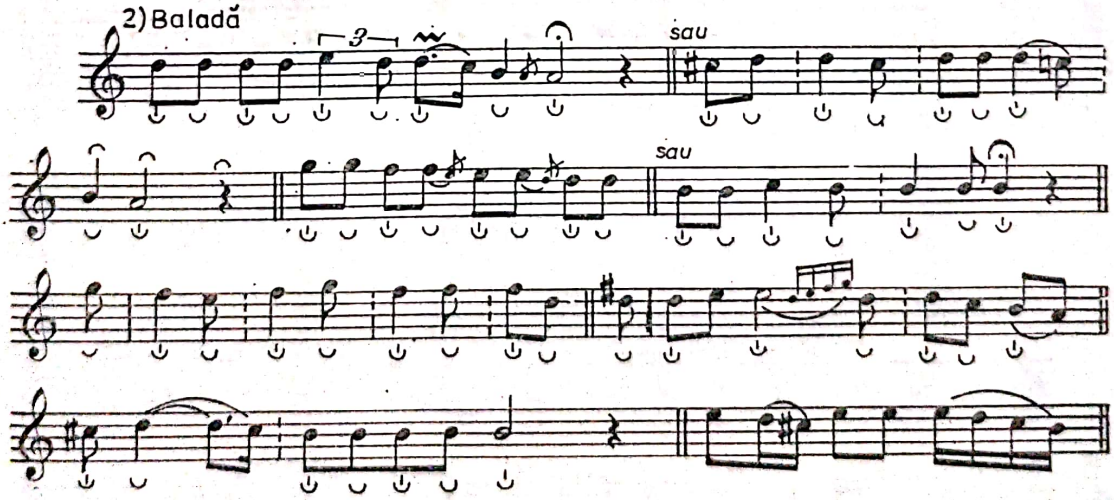
Scanned with OKEN Scanner

Forme inițiale în:

1) Doină

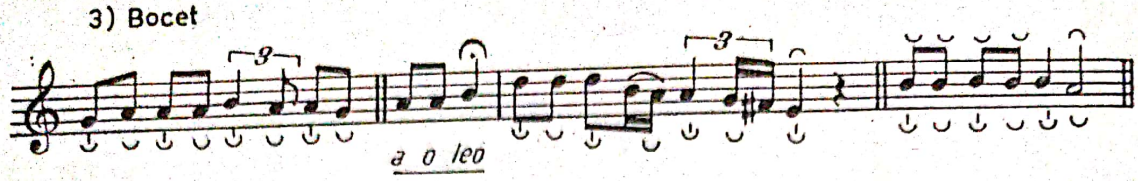


2) Baladă



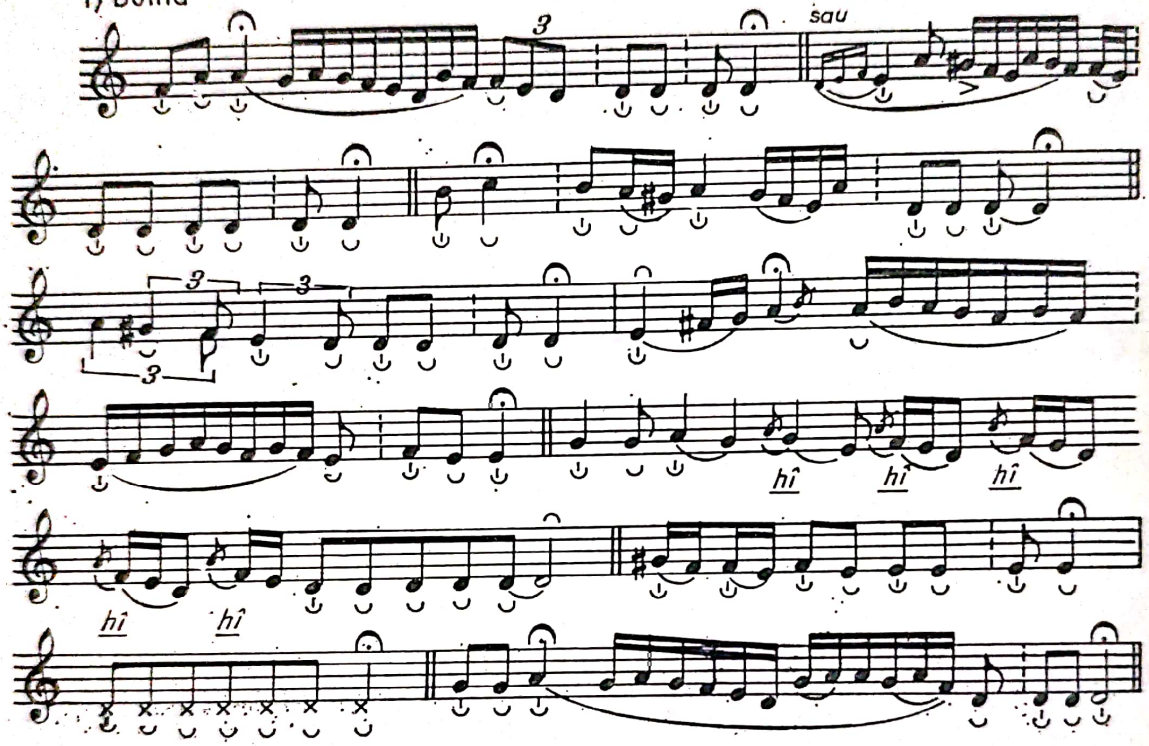
Scanned with OKEN Scanner

3) Bocet

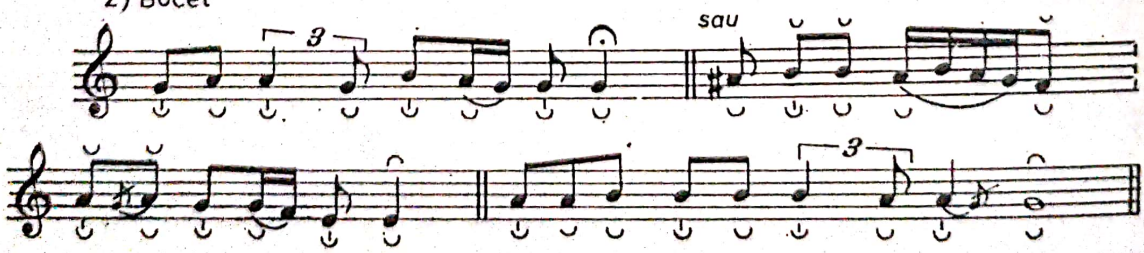


Formule finale în:

1) Doină

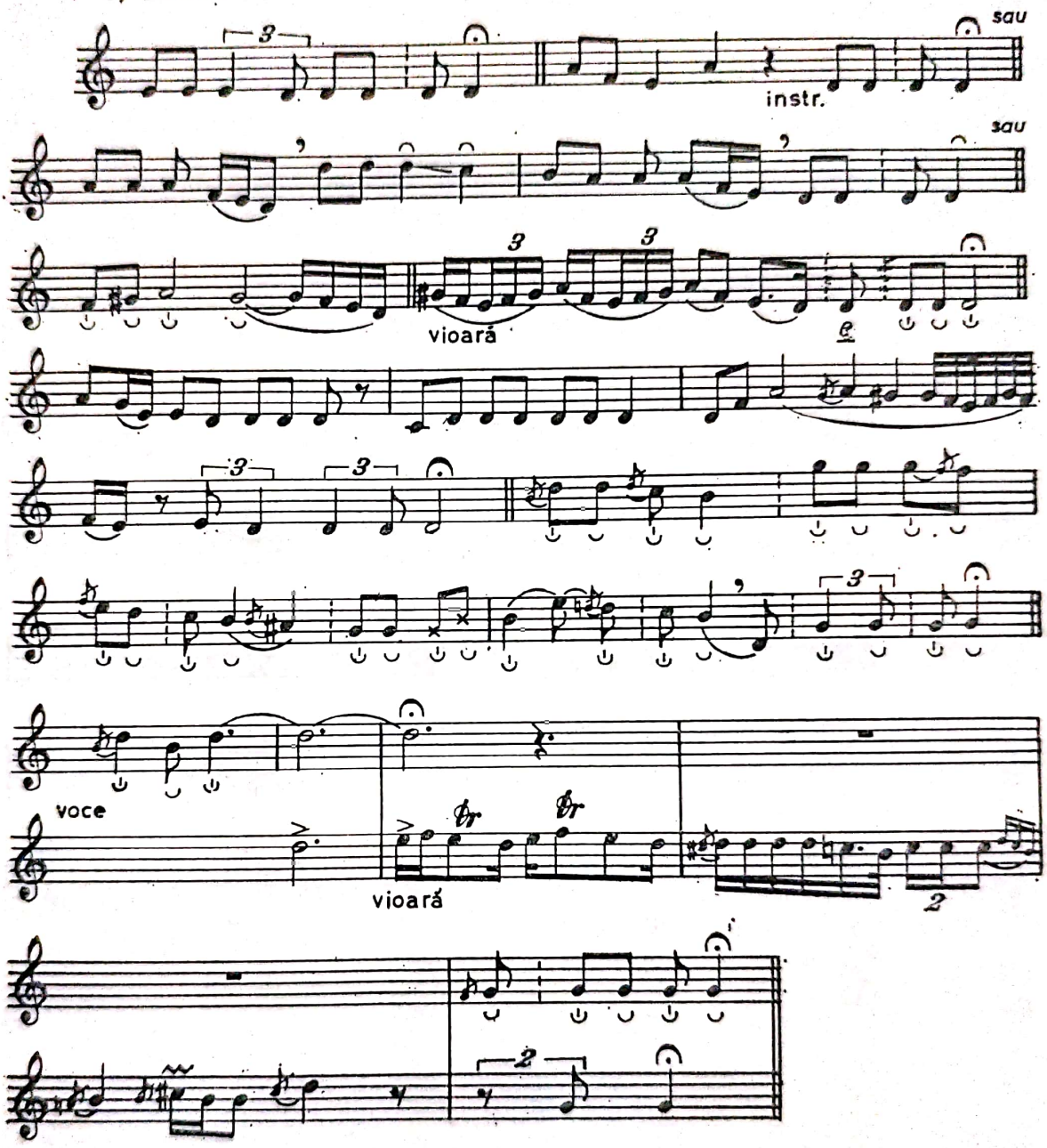


2) Bocet

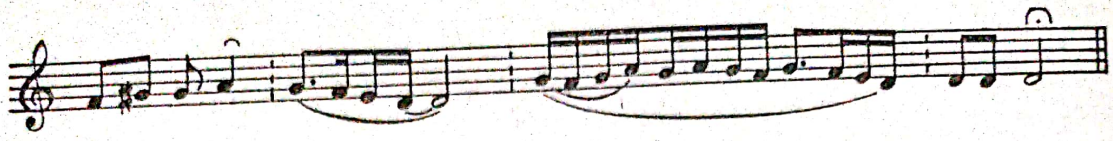


Scanned with OKEN Scanner

3) Baladă

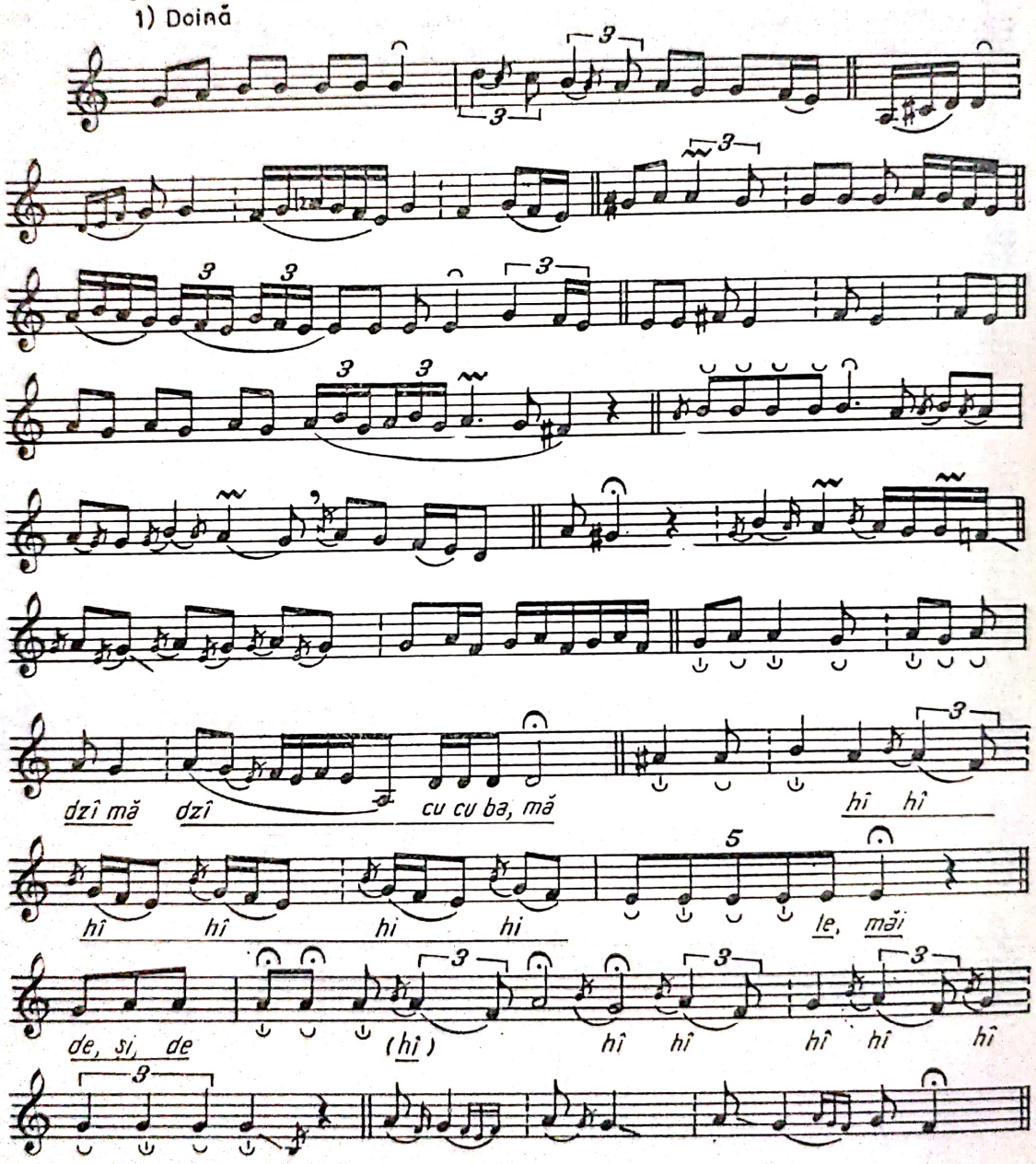


Scanned with OKEN Scanner



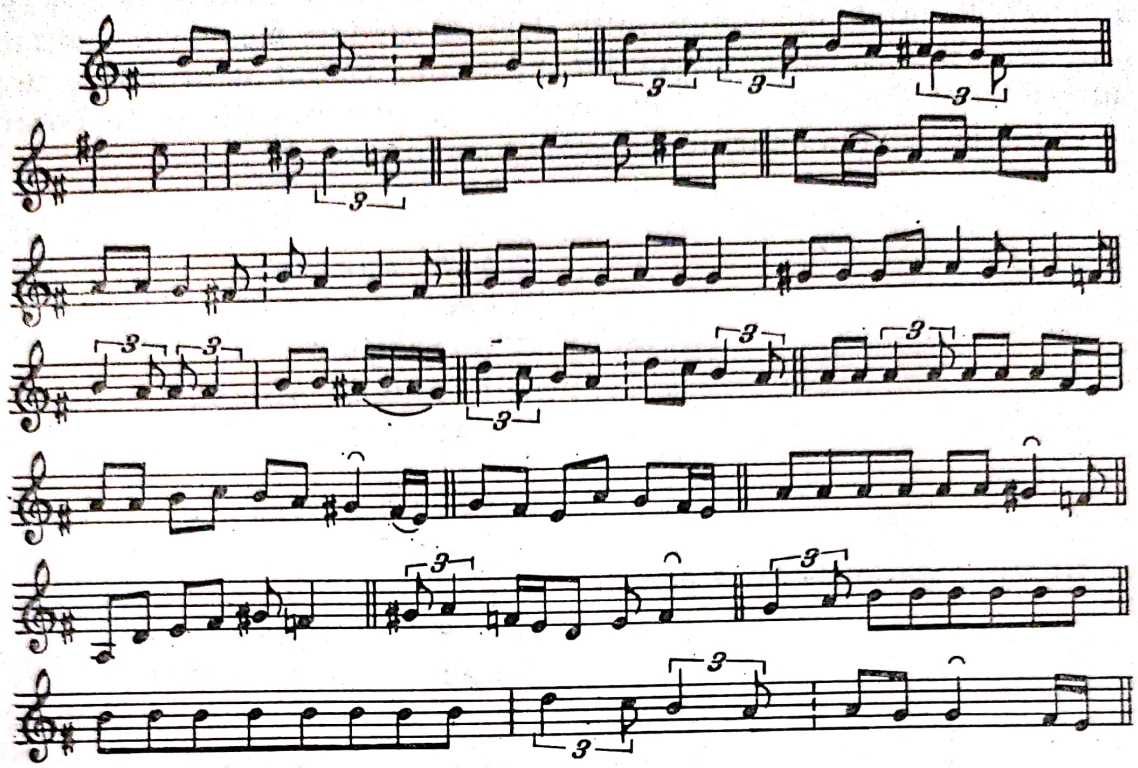
Formule mediane în:

1) Doină

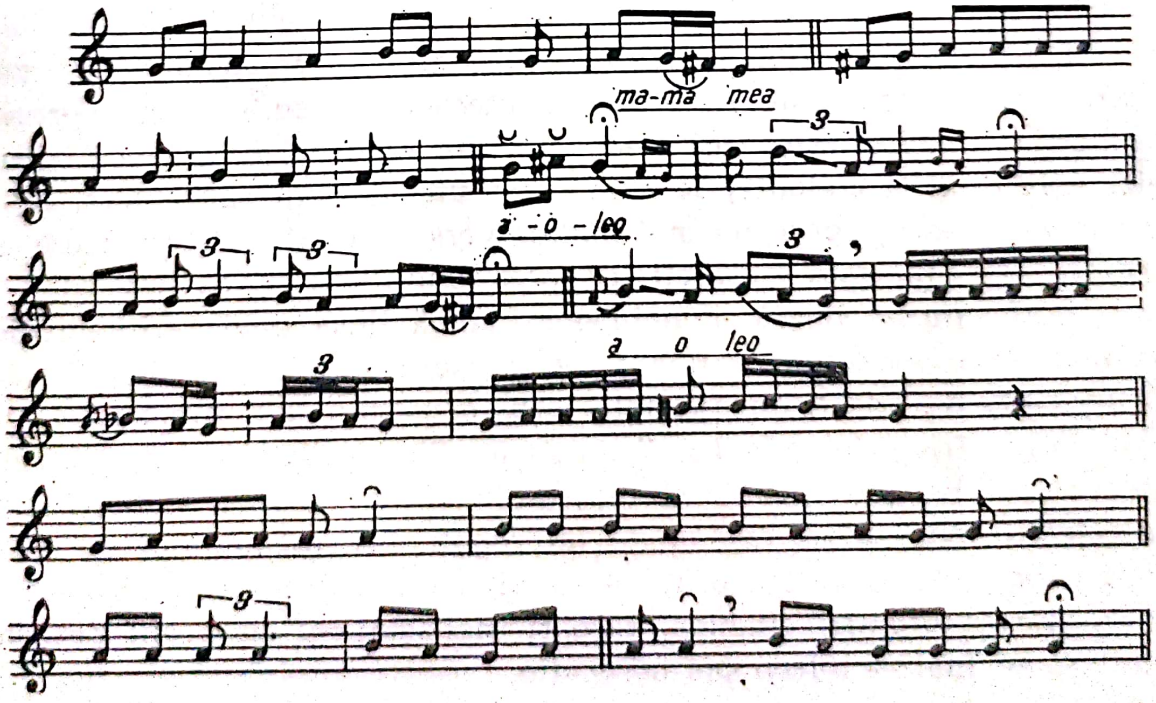


Scanned with OKEN Scanner

2) Balada



3) Bocet



Scanned with OKEN Scanner

e) *Structură arhitectonică liberă*, adică gruparea improvizatorică a elementelor în construcţii ample, de dimensiuni variabile de la un tip funcţional la altul. Aceste construcţii sintactice complexe pe care le numim *perioade muzicale* sau *„strofe elastice"* (după denumirea propusă de Brăiloiu), conţin între 2 şi 30 rînduri melodice, realizate prin repetarea şi succesiunea lor liberă, în cadrul unor piloni ficşi (formula iniţială şi finală), sau invocaţii şi, uneori, refrene (în bocet), cărora le corespund anumite motive intonaţionale.

Tipuri de perioade în:

1. Doină:
I. $A B B_c$; $A B B C C_c$
II. A B B C C D; A B C D E
III. $A B C C A_{tr} B D$
IV. $A B C D D_c D_c$; $A B_v B C C D$
V. $A B C C D C C_{tr} E$ *etc.*

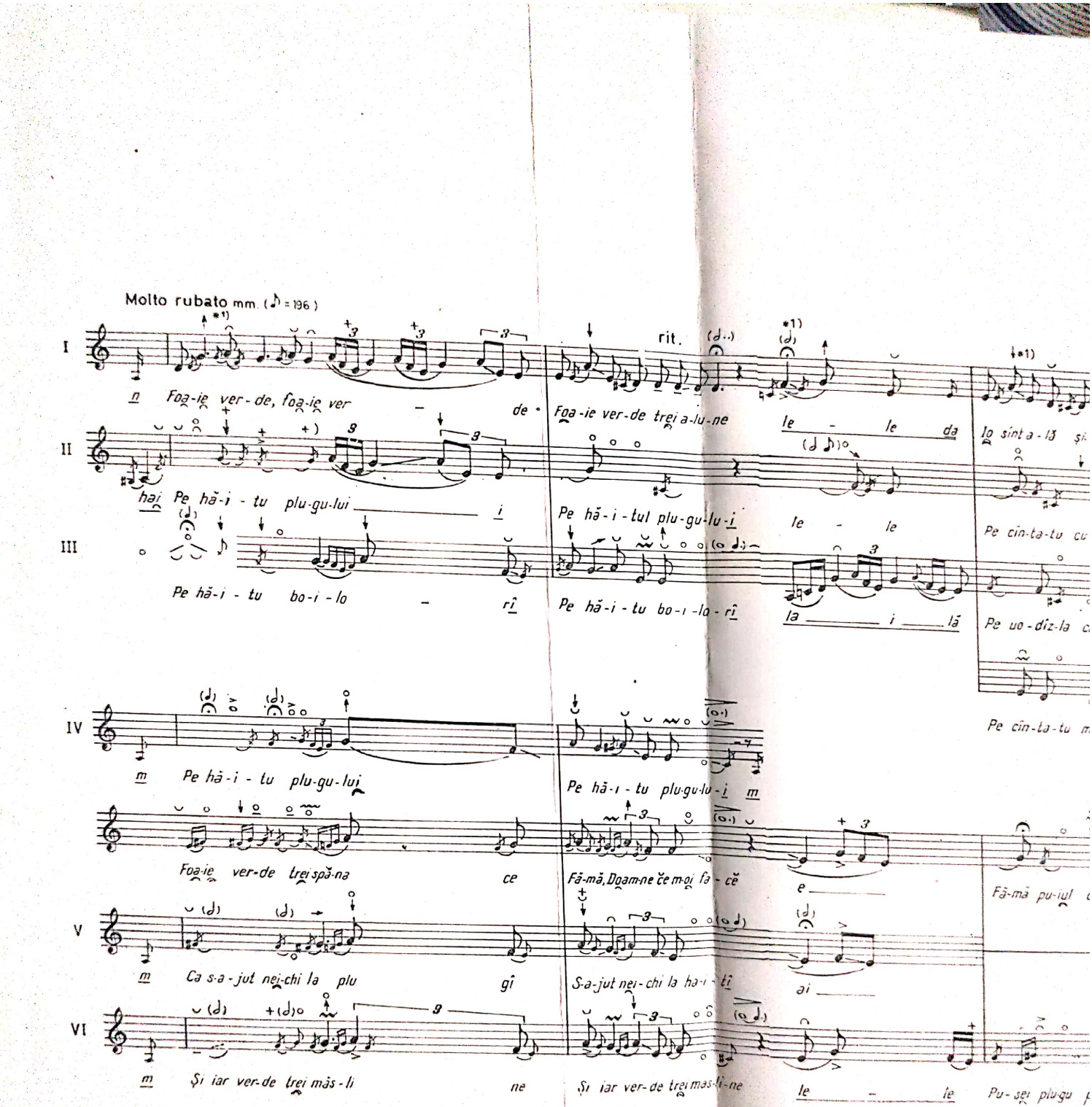
2. Baladă:
I. $A B C B_v D B_v E B_v E_v F F_{vc}$
II. $A_v C_v B_v C B_v D F F_{vc}$
III. $A B B_c C D D_{vc}$; $A B B_c B_c C C D D_{vc}$
IV. $A B B_c C D E F F_{vc} G E F_v$
V. $A B C C_v D D_v E C C_v$; $D_v D C C F F F$
vers. vorbite $C C_v$

3. Bocet
I. intj. A intj. B A C D intj. $E E E_v D_v$
II. invoc. $A B A_v$ intj. $A_v C A_v B A B B$
III. invoc. A B B A invoc.

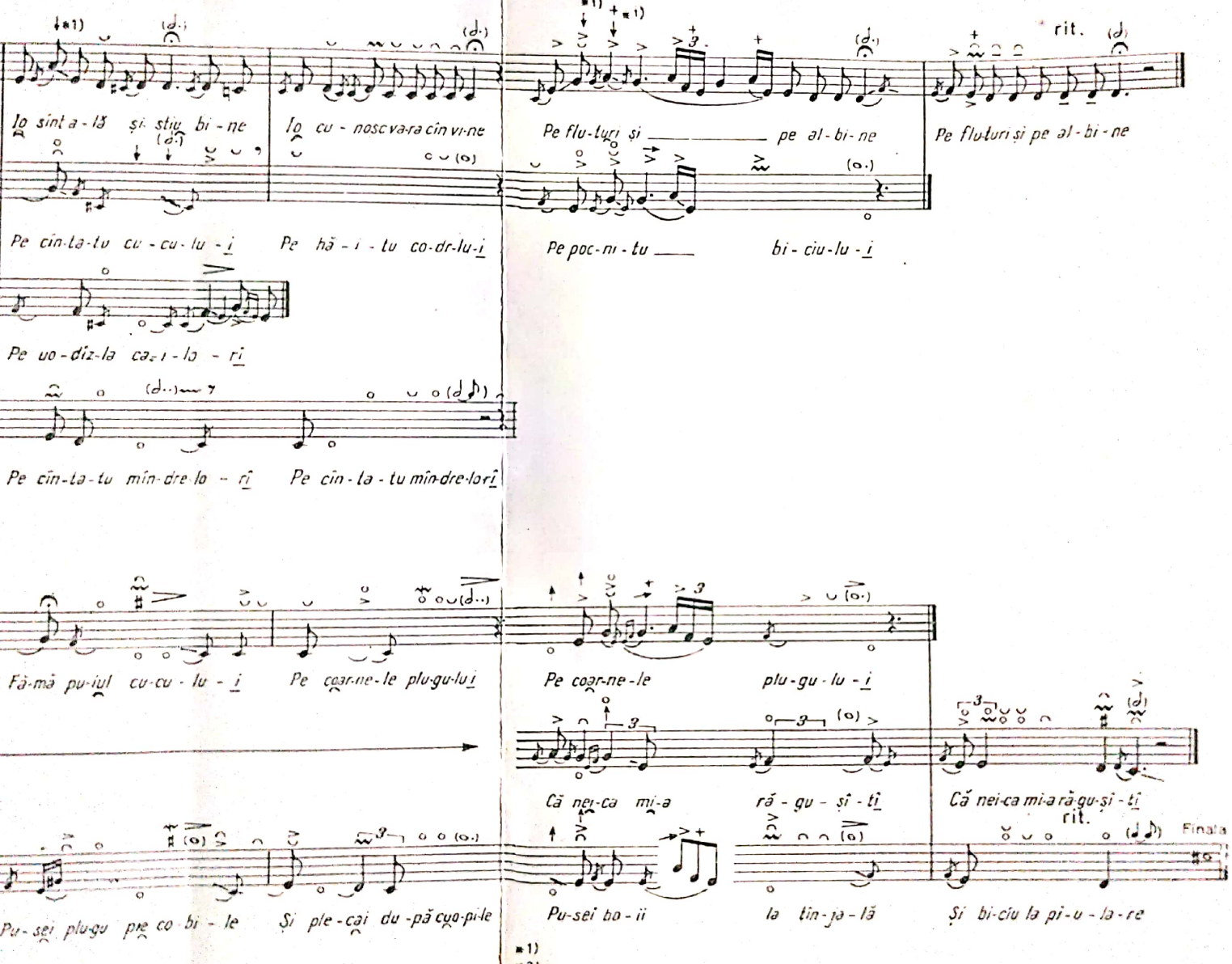
f. *Concordanţa dimensională şi structurală între melodie şi vers.* Cînd textul literar este în proză şi alternează (sau nu) cu versuri, asimetria frazelor este mai frecventă, iar raportul dintre cele două elemente (text şi melodie) se pare că ascultă de legi particulare. Adesea frazele sînt grupări ale mai multor versuri, cînd sînt exprimate cu acelaşi motiv (parlato sau recitativ recto tono).

Desfăşurarea liberă a melopeei, adică lipsa unei arhitectonici închise lasă posibilitatea unei mari variaţii a tipurilor funcţionale. O perioadă de *bocet*, de exemplu, este construită din fragmente muzicale asimetrice, inegale ca dimensiune, fiind presărate cu elemente care au un rol pur afectiv şi reprezintă stratul afectiv al limbajului (interjecţii, imperative, exclamaţii interogative, invocaţii, refrene etc.). Forma lor poate fi notată prin : A = invocaţie sau motiv interogativ ; B = cîteva formule silabice, rareori melismatice, cu profil descendent ; C = final — refren sau invocaţie.

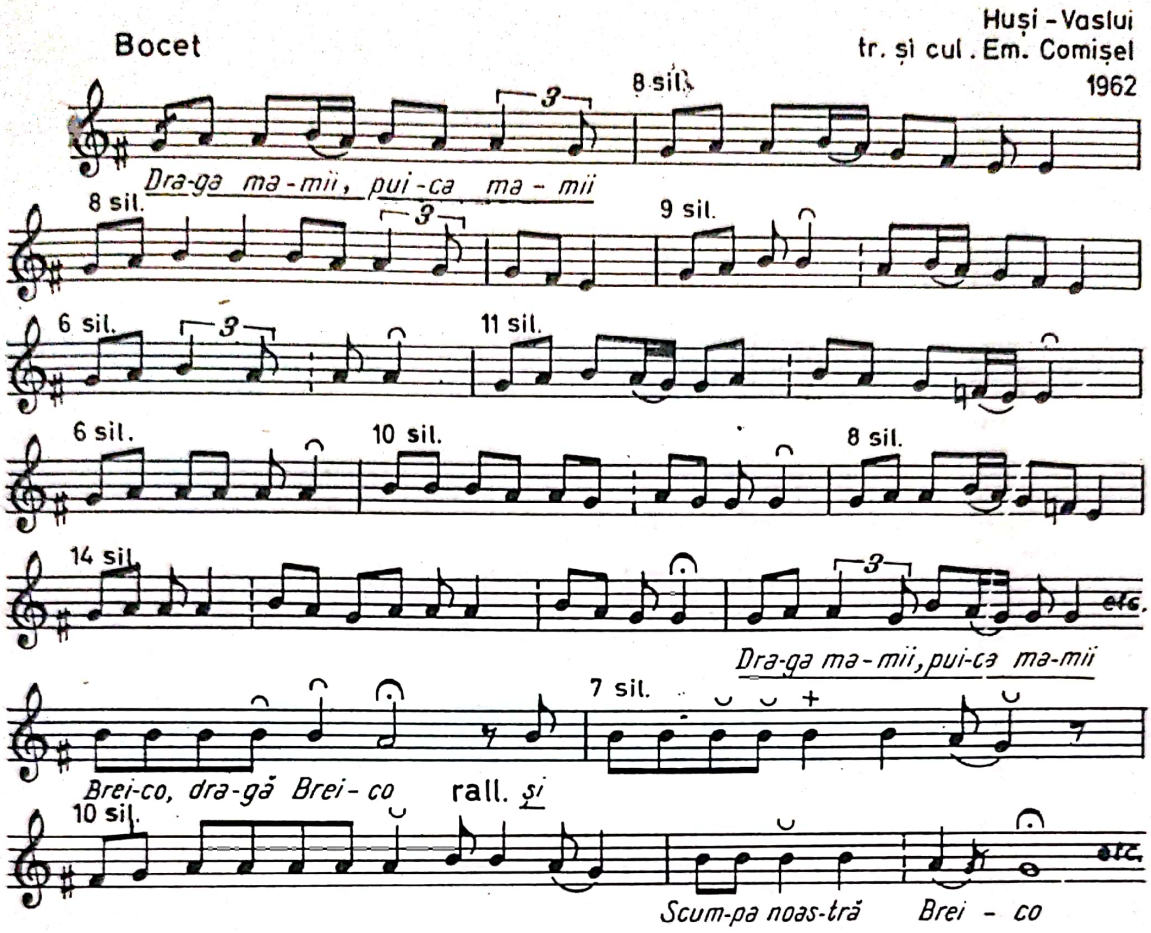
Scanned with OKEN Scanner


Molto rubato mm. (♪ = 196)
rit.
I
II
III
IV
V
VI
n Foa-ie ver-de, foa-ie ver – de
Foa-ie ver-de trei a-lu-ne
le – le da
lo sînt a-lă
hai Pe hă-i-tu plu-gu-lui i
Pe hă-i-tul plu-gu-lu-i
le – le
Pe cîn-ta-tu
Pe hă-i-tu bo-i-lo – rî
Pe hă-i-tu bo-i-lo-rî
la i lă
Pe uo-diz-la
Pe cîn-ta-tu
m Pe hă-i-tu plu-gu-lui
Pe hă-i-tu plu-gu-lu-i m
Foa-ie ver-de trei spă-na ce
Fă-mă, Doam-ne ce m-oi fa-că
e
Fă-mă pu-iul
m Ca s-a-jut nei-chi la plu gî
S-a-jut nei-chi la ha-i-tî
ai
m Și iar ver-de trei mâs-li ne
Și iar ver-de trei mas-li-ne
le – le
Pu-sei plu-gu

Gorj
cul. C. Brăiloiu
tr. Emilia Comișel,
M. Kahane



Scanned with OKEN Scanner

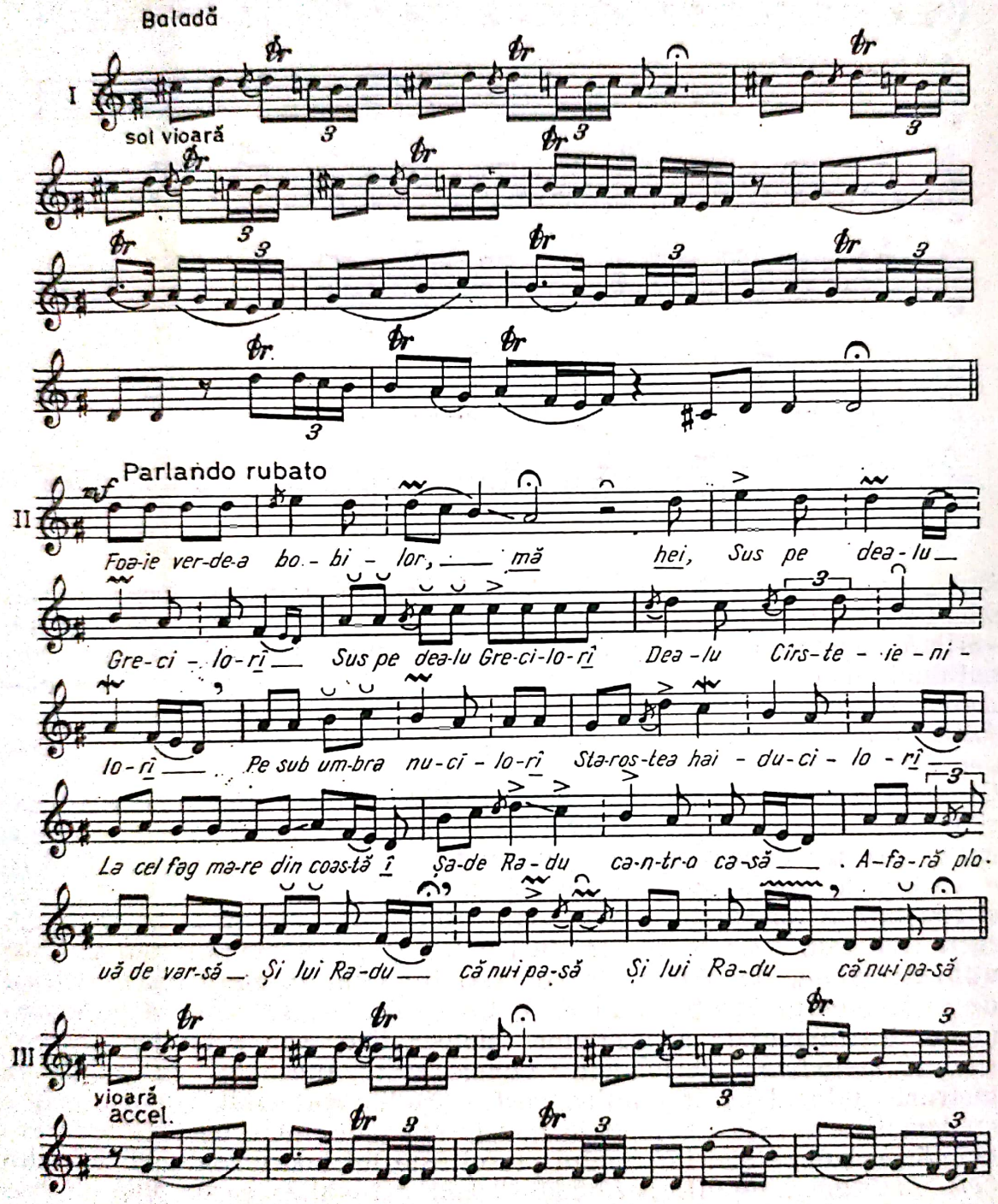


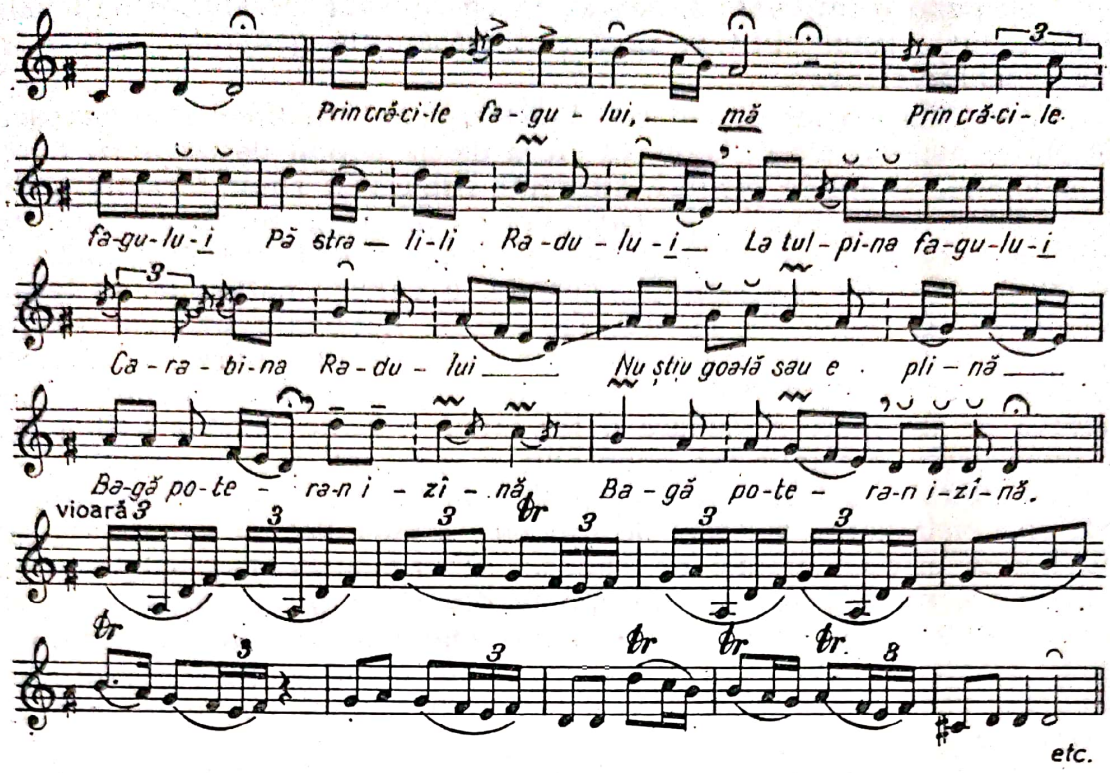
Doina are o fizionomie diferită : A — *interjecție amplă,* melismatică sau silabică, continuată cu o *formulă inițială* avînd o structură precisă, variată regional ; B = grup de formule mediane, mai variate intonațional decît în bocet, anticipate, întrerupte sau continuate cu elemente secundare (interjecții, refrene, anacruze, portamente) și C = *formula finală,* adesea dublă, bogat melismatică sau recitativă (vezi pag. 184).

Cîntecul epic atinge un înalt grad de dezvoltare a perioadei muzicale și un mai mare număr de formule mediane. *Formula inițială* (A), de multe ori un desen melodic descendent, începînd în registrul acut, e urmată de o adevărată dezvoltare tematică, printr-o liberă înlănțuire și repetare a formulelor tradiționale (B) ; se încheie cu *formula finală,* recitativă sau, adesea, melismatică (C). Formulele melismatice sînt rar utilizate și au, de obicei, un loc fix, fiind interpretate de solist sau de instrumentul însoțitor. În execuția bătrînilor, se observă intonarea numai instrumentală a pasajelor melismatice sau a finalurilor unor rînduri melodice. Perioadele vocale sînt alternate cu fragmente instrumentale al căror conținut este înrudit, mai mult sau mai puțin, cu tematica vocală. Perioadele vocale sînt anticipate de o introducere amplă instrumentală, iar finalul piesei este tot instrumental (I. *introducere instrumentală,* II. *perioadă vocală* care alternează, pînă la terminarea textului poetic, cu III. *interludii instrumentale* și IV. *final instrumental,* adesea cu un conținut muzical străin de al baladei : o melodie de joc.)

Scanned with OKEN Scanner

Com. Bărbătești-Argeș
Cul. H. Brauner
Tr. Emilia Comișel





În melodiile de joc, stilul liber se manifestă prin alternarea liberă a unor fraze muzicale sau prin gruparea liberă a mai multor motive, fără a se ajunge la structurarea lor în fraze.

Un rol important în conturarea stilului îl are și structura modală, diatonică, cu sau fără trepte mobile, cu preferință pentru unele moduri *(doina),* cu preferință pentru modurile cromatice sau moduri diatonice cromatizate, prin marea frecvență a mobilității sunetelor (balada), cu structuri premodale, prepentatonice sau exacordice (în bocet și cîntecul de secetă), printr-un mare număr de structuri modale, arhaice sau mai noi (în repertoriul de dans). În maniera de interpretare sînt de semnalat emisiunile vocale variate, (unele străvechi), utilizarea efectelor agogice și dinamice (în special în doine și balade), trecerea de la cîntare la vorbire (în balade, bocete, mai puțin în doine), bogăția și subtilitatea raporturilor ritmice.

Analiza comparată a tipurilor funcționale realizate în stilul liber ne-a permis formularea cîtorva legi de creație, unele cu valabilitate generală (comune ambelor stiluri), altele specifice unuia din ele: *principiul repetării simetrice sau libere* a motivului și rîndului melodic; în stilul liber, repetarea se produce la nivelul motivului, mai puțin al frazei. *Principiul variației* (melodice, ritmice), prin secventare la diferite intervale, cu preferință la cele descendente, prin augmentare sau simplificare, prin cromatizarea unui sunet sau a unei fraze întregi, inversarea motivelor în cadrul frazei, recurență. *Principiul concordanței structural-dimensionale a versului cu melodia* (aplicat parțial în baladă, mai puțin în bocet); în doină este utilizat procedeul amplificării rîndului melodic, care depășește tiparul tradițional octosilabic.

Se pune o întrebare firească : în ce constau trăsăturile naționale, etnice, ale acestui stil ? și care sînt trăsăturile generale, universale sau cvasiuniversale ?

Așa cum am menționat mai înainte, acest stil liber este cunoscut de multe popoare de pe glob. În afară de principiul desfășurării libere a melopeei, de unele moduri, structuri ritmice și chiar formule melodice identice sau înrudite — care, după cum arăta Brăiloiu [12], sînt rezultatul unor *„date elementare ale fizicii... cuceriri acustice inițiale"*, se poate vorbi de apartenența acestuia la cultura națională, la tezaurul artistic al poporului nostru. Trăsăturile naționale sînt un rezultat al *modului de selecție a elementelor*, din arsenalul universal de mijloace expresive, și crearea unor formule noi, pe baza celor universale ; metoda de îmbinare și sudare a lor într-o viziune nouă artistică, corespunzătoare sensibilității poporului și concepției sale artistice, tematicii literare și trăsăturilor specifice limbii vorbite, concretizate în legi de versificație ; metodei de asociere a melodiei cu versul. De altfel, putem afirma, alături de cunoscutul etnomuzicolog belgian Paul Collaer, că muzica nu este un simplu divertisment ci *„o expresie reprezentativă a culturii, adică a comportamentului omului în mediul său natural* (subl. n.) [13]. Fiecare popor a îmbogățit acest stil muzical prin ceea ce are propriu ca sensibilitate, limbaj, concepție de viață și estetică.

Am încercat să analizez unul din stilurile muzicale a cărui valoare artistică superioară este o mărturie a geniului muzical al poporului nostru, stil care, deși își are geneza într-o epocă îndepărtată [14], s-a transmis pînă la noi, din generație în generație, s-a îmbogățit cu elemente și semnificații noi ajungînd la un maximum de perfecțiune artistică, fapt care a atras atenția compozitorilor care și l-au însușit și l-au transfigurat artistic în operele lor.

Vitalitatea stilului, în această epocă a industrializării și a supremației muzicii ușoare, în mediul tineretului, chiar dacă se observă numai în cîteva regiuni, este totuși o confirmare a atașamentului maselor largi din mediul rural față de tezaurul artistic, lăsat nouă moștenire de generațiile precedente, confirmare a conștiinței lor naționale.

Activitatea multilaterală de valorificare și popularizare a producțiilor artistice populare este o chezășie a respectului pe care îl păstrăm față de moștenirea artistică etnică, de comorile de artă care ne îmbogățesc și ne înfrumusețează viața.

---

[12] *Folklore musical*, Zürich, 1949 ; idem în *Opere* (Oeuvre), vol. II, *op. cit.*, p. 119.

[13] Collaer, Paul, *La musique populaire traditionelle en Belgique*. Textes et planches, Bruxelles, 1974, p. 127.

[14] Brăiloiu, Constantin, *Apropos du Jodel*, Basel, 1949.

ANDREI BENKŐ

Concertele lui Bartók în România

Scanned with OKEN Scanner

Pe lîngă compoziție, Bartók se pregătise în mod foarte serios pentru cariera interpretativă [1]. Ca pianist, Bartók a devenit cunoscut și apreciat încă din timpul studiilor sale, ca discipol al lui István Thomán. E destul să amintim în acest sens de succesele înregistrate cu ocazia concertelor date la Budapesta, Viena, Manchester, în primii ani ai secolului. Și totuși, la un moment dat, după antrenarea sa în culegerile folclorice, se pare că pentru un timp oarecare abandonează pianul. Pe de o parte culegerile de muzică populară, pe de alta pasiunea compunerii îi absorbă timpul, astfel încît se simte nevoit să renunțe provizoriu la activitatea concertistică. Este una din „jertfele" lui Bartók pe altarul muzicii populare — după cum constată muzicologul Demény. În același sens se pronunță și Bartók în 1924, la Brașov, în interviul acordat ziarului *Brassói Lapok* (File din Brașov) : „[...] de o vreme încoace am devenit infidel pianului, căci lumea mea este cîntecul popular, și sufăr inexprimabil de mult că din cauza pianului, din cea a pîinii de toate zilele, precum și a politicii eram nevoit să las la o parte culegerile de folclor" (1, 12—13).

După primul război mondial, Bartók acordă din ce în ce mai mare atenție pianului, respectiv artei sale interpretative, astfel încît Europa și America vor cunoaște abia acum adevărata bogăție a acestei laturi a artei bartókiene. Întoarcerea la pian se explică între altele și prin faptul că după primul război mondial condițiile nu mai erau favorabile continuării muncii sale de culegere a materialului folcloric. În al doilea rînd, în împrejurările grele ale anilor postbelici, din punct de vedere material, pianul îi apare ca o nouă sursă de existență : „Trăim de azi pe mîine, luptînd cu greutăți. Sînt nevoit să dau concerte și pe mai departe (barem de n-aș avea nevoie de ele !)" — citim în scrisoarea adresată în 1926 lui Bușiția, după concertele avute la Amsterdam, Berlin și Florența. Condițiile materiale n-au fost prielnice nici în 1927. În 1931 tot ele îl constrîng să apară pe podium : „[...] mi-e destul din hoinăreală [...]. Ce bine ar fi dacă aș putea renunța la concerte [...]" (1, 13).

Se poate presupune că, în urma acestor condiții, încă la începutul deceniului al treilea se naște în mintea sa și posibilitatea pregătirii

[1] Acest studiu este o variantă concentrantă și îmbunătățită a cărții *Bartók Béla romániai hanversenyei* (1922—1936) (Editura Kriterion, București, 1970). Pentru a degreva textul de mulțimea datelor bibliografice, la sugestia îngrijitorului prezentului volum ne referim la bibliografia acesteia, completînd lista bibliografică cu surse noi, apărute după tipărirea cărții.

publicului într-o măsură oarecare pentru acceptarea artei veacului XX — cu programe întocmite cu dibăcie, cu mult tact, fără a renunța la valorile multiseculare ale culturii muzicale europene. Programele sale ne sugerează această idee. Pe lîngă scopul indirect, de perspectivă, programele concertelor date de Bartók au și o latură specifică. Ele sînt concepute a sluji cunoașterea, apropierea și aprecierea reciprocă a popoarelor — în ultima instanță : înfrățirea lor. Nu este incidental faptul că mai mulți cronicari ai concertelor sale din România îl apreciază ca partizanul apropierii, al înfrățirii popoarelor român și maghiar. Deși a formulat textual această idee, mai tîrziu, în 1931 și referindu-se la compoziție, a slujit-o consecvent, prin concertele sale din România.

La sfîrșitul anului 1919, văzînd starea gravă din Ungaria, condițiile neprielnice pentru o activitate durabilă, constantă, s-a gîndit la un moment dat la emigrare. În primăvara anului următor îl găsim la Berlin pentru a se orienta. Constată cu bucurie că este deja cunoscut, apreciat. S-ar putea deci stabili și acolo. „Dar — după cum știți foarte bine — cîntecele populare greu mă lasă spre Vest ; degeaba, totul mă atrage spre Est" — scrie Bartók lui Bușiția la Beiuș, de la Berlin. Din această scrisoare aflăm că avea planuri și cu România. Dacă ar fi să emigreze, s-ar gîndi și la stabilirea sa în Brașov, ale cărui împrejurimi, viață culturală, atmosferă îl atrag. Am putea presupune că ideea concertelor din România începe să-l frămînte de pe acum (1920) ; deocamdată însă formulează planul unei excursii la Beiuș și se adresează lui Bușiția cu rugămintea de a interveni pentru aprobarea autorizației. Planul acesta, din cauza neaprobării vizei, a căzut (1, 14).

•

În decembrie 1921, dirijorul și violoncelistul clujean Károly Rezik a concertat la Budapesta. Auzind de succesele interpretative ale lui Bartók, a luat legătura cu el, angajîndu-se să-i organizeze primele turnee. La începutul anului 1922, Bartók se adresează lui Emil Isac, atunci inspector de artă, pentru a primi aprobarea concertelor din februarie ale aceluiași an. În ziua de 7 ianuarie se acceptă apariția sa ca solist în țară (1, 14).

De acum începe organizarea concretă și amănunțită a primului turneu. Din corespondența lui Bartók cu Rezik se desprind momentele mai importante ale turneului : Bartók întocmește programe cu un anumit colorit pentru Cluj, altul pentru Sibiu, Brașov, Sebeș ; alte trăsături se cristalizează în programele concepute pentru Tg. Mureș, Sfîntu Gheorghe. Propune noi variante pentru Timișoara, Arad și Oradea. Pe baza experiențelor sale artistico-pedagogice, ține cont de componența publicului, de gradul de perceptivitate, de acomodarea acestuia, de legătura lui cu muzica modernă, de tradițiile culturale. În unele cazuri intercalează și prelucrări de cîntece populare cu acompaniament de pian, în altele se folosește și de colaborarea artistică a lui Rezik, ca violoncelist. Nu pierde din vedere nici concertul din 1912 dat la Tg. Mureș, unde interpretase cîteva compoziții ale lui Domenico Scarlatti, iar acum prevede în program altele. Pentru a evita eventualele discuții ulterioare în ceea ce privește latura materială, Bartók

Scanned with OKEN Scanner

precizează și în scris condițiile fixate anterior verbal la Budapesta (1, 15).

Încetul cu încetul, după diferite variante, se definitivează datele concertelor. După planul din ianuarie, primul concert ar fi avut loc la 5 februarie. În cele din urmă, primul turneu se va desfășura între 19 și 26 februarie, fără atingerea rutei Timișoara—Brașov, iar Sfîntu Gheorghe îl va aplauda abia în 1927, și atunci numai în urma unei îmbolnăviri.

PRIMUL DRUM

Primul centru al acestui drum și totodată orașul unde s-a întors de cele mai multe ori este Clujul. După ce Rezik a sosit cu vestea că Bartók va concerta aici, una dintre temele preferate ale cercurilor muzicale era cea legată de arta, de figura sa (1, 15—16). Este surprinzător faptul că presa, în general, cu excepția ultimului concert din 1936, pregătea cu multă căldură, cu o însuflețire unanimă aparițiile lui Bartók. În timpul concertelor și după ele, Bartók rămînea un timp oarecare în centrul atenției publicului, presa asigurînd un spațiu mare pentru materialele legate de aceste concerte. Luînd în considerare posibilitățile grele de informare ale specialiștilor, este apreciabilă străduința muzicienilor de a informa totuși publicul asupra vieții și activității sale din surse competente. Izvorul cel mai important la ora aceea era numărul festiv Bartók al revistei *Musikblätter des Andruch* din 1921 — apărut cu ocazia aniversării a patruzeci de ani de viață ai compozitorului. Influența acestui număr se simte în scrierea însuflețită a lui Géza Delly Szabó, precum și în prezentarea înflăcărată a lui Gusztáv Kirchknopf (1, 15—17).

De fapt, „întîlnirea" lui Bartók cu publicul din acest oraș a avut loc ceva mai devreme. Revista *Napkelet* (Răsărit de soare), cu un an în urmă, publicase studiul întitulat *Folclorul muzical,* semnat de Bartók, iar ceva mai tîrziu, a doua variantă a autobiografiei sale. Buna orientare a redactorilor în probleme de muzică o dovedește între altele și prima publicare a poeziei lui Gyula Juhász, scrisă despre Bartók *(Lui Béla Bartók),* inspirată de concertul dat de acesta la Seghedin, în 26 noiembrie 1921. În numărul proxim al revistei poezia deja apăruse (1, 16).

În ziua premergătoare sosirii lui Bartók la Cluj, vede lumina tiparului articolul de prezentare, amintit mai sus, al lui Delly Szabó, concomitent cu cel al lui Kirchknopf. Amîndoi s-au bazat pe studiul lui Cecil Gray, apărut ceva mai tîrziu și în limba maghiară la Cluj, în traducerea lui Gyula Halász. Influența celor constatate de Gray se va simți în presa din România și mai tîrziu, ca de exemplu în scrierile lui Hans Kaiss, Károly Szelle, Victor Bickerich și ale altora. D. Szabó, între altele, acceptă și preia aprecierile referitoare la creația și periodizarea acestuia, aceasta din urmă socotind-o totuși într-o măsură oarecare forțată. D. Szabó schițează drumul creator al lui Bartók cu scopul de a ușura cunoașterea etapelor parcurse de la caietele *Pentru copii* pînă la liedurile compuse pe versuri de Ady ; se pare că D. Szabó

Scanned with OKEN Scanner

a luat contact mai devreme cu muzica bartókiană, luase deja cunoștință despre criticile apărute cu un deceniu în urmă, semnate de Sándor Kovács, Géza Zágon (1, 17 ; 1, 278—280).

Apelarea în acel moment la presa de specialitate din Occident, citarea unor nume de muzicieni cu prestigiu, propagarea aprecierilor acestora au jucat un rol pozitiv în primirea creației bartókiene. Poate că de aceea, neînțelegeri asupra acestei creații s-au manifestat mai rar ; îndoielile, obiecțiile, părerile opuse au fost așternute pe hîrtie cu precauția de a nu veni în contradicție cu cei citați.

Bartók sosise la Cluj în ziua de 15 februarie. Asista la repetițiile orchestrei ocazionale dirijate de Rezik. Admiratorii săi ar fi dorit ca el să apară și în calitate de dirijor, cu ocazia prezentării celor *Două portrete*. Compozitorul însă nu s-a angajat la aceasta. În timpul liber se plimba prin oraș, vizita monumentele istorice, se întîlnea cu unii reprezentanți ai vieții muzicale locale (407—408).

Reporterul abil al ziarului *Keleti Ujság (Ziarul Răsăritului)* l-a vizitat pe Bartók încă în ziua sosirii sale. Interviul apăruse în ziua următoare, și satisfăcea setea de curiozitate a publicului — făcînd aluzii la succesele din Londra, Paris, Berlin, Viena, accentuînd recunoașterea creației sale, apariția unor grupuri de tineri compozitori care doreau să cunoască lumea sa spirituală. Reporterul a descris omul, scoțînd la iveală trăsăturile esențiale ale acestuia — în primul rînd fuga de zgomotul metropolelor, modestia, dorul de a valorifica în liniște cît mai mult din timpul de care dispunea (1, 29).

În ziua sosirii, cu folosirea știrilor din ziarul sibian *Deutsche Tagespost* (Poșta germană a zilei), îl prezintă și cotidianul *Uj Kelet* (Răsăritul nou). În pregătirea atmosferei, din ziarul *Ellenzék* (Opoziția) cititorii se puteau informa asupra scrisorii publice adresată lui Bartók de Oscar Bie. În ziua de 17 apăruse articolul succint cu aprecieri pozitive în *Înfrățirea* (1, 17—19).

Primul concert la Cluj are loc în ziua de 19, în sala mare a Teatrului Maghiar, în program cu lucrări de Bartók (1, 19 ; 409) :

1. *Două portrete pentru orchestră* (dir. K. Rezik)

2. Piese pentru pian :
   a) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6—15)
   b) *Burlesca nr. 2*
   c) *Seara la secui*
   d) *Dansul ursului*
   e) *Allegro barbaro*

3. *Patru cîntece populare vechi secuiești* (din *Opt cîntece populare maghiare*)
   a) *Doamne, doamne...* (nr. 2)
   b) *Se face drumul pădurii...* (nr. 6)
   c) *De aș urca...* (nr. 5)
   d) *Femeilor, femeilor...* (nr. 3) (Voce : Béla Farkas, la pian : Béla Bartók)

4. Piese pentru pian :
   a) *Suită* (op. 14)
   b) *Bocet*
   c) *Dansuri populare românești*
   d) *Dans românesc* (din op. 8a)

5. *Rapsodie pentru pian* (op. 1)

Scanned with OKEN Scanner

Publicul făcuse deci cunoștință cu o lucrare simfonică în interpretarea mediocră a unei orchestre de amatori, cu o serie de lucrări pentru pian — prelucrări de melodii populare românești și maghiare, și cu lucrări originale. Pentru public, muzica lui Bartók a însemnat o noutate, o lume necunoscută, dar după descoperirea bogățiilor ei, această muzică va cîștiga tot mai mulți prieteni, cunoscători, ba chiar iubitori, numărul lor crescînd de la un concert la altul.

În ziua de 26 februarie apare pe scena orașului pentru a doua oară într-un interval de o săptămînă. Interesul publicului ni-l dovedește faptul că, nemaigăsindu-se bilete pentru acest concert, s-a asistat la repetiția de dimineață. Bartók însuși considera această apariție drept concert. Concertele din 26 completează tabloul celui din 19, de astă dată figurînd în program și lucrări de Scarlatti, Debussy și Kodály (1, 26) :

1. Scarlatti : *Trei piese pentru pian*

2. Debussy : Din ciclul *Les Prèludes*
   a) *Danseuses de Delphes*
   b) *Le vent dans la plaine*
   c) *La puerta del vino* (Habanera)
   d) *Les fées sont d'exquises danseuses*
   e) *Général Lavine — eccentric*
   f) *Des pas sur la neige*
   g) *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*
   h) *Les collines d'Anacapri*

3. Bartók : *Patru cîntece populare vechi secuiești* (ca în 19 febr.)

4. Kodály : *Piese pentru pian* (op. 11)
   a) *Epitaf*
   b) *Il pleut dans la ville*
   c) *Cîntec secuiesc*

5. Bartók : Piese pentru pian
   a) *Bagatela nr. 5*
   b) *Pentru copii* (Caietul I—II, nr. 3, 10, 32, 33, 36, 37, 38)
   c) *Seara la secui*
   d) *Sonatină*
   e) *Burlesca nr. 2 și 3*
   f) *Primul dans românesc*

Presa conține un material bogat, variat, referitor la aceste manifestări : cronici, critici semnate de reprezentanți de seamă, oameni ai condeiului de importanță locală sau națională. Unele aprecieri juste se pot citi și în cronici anonime (de ex. compararea cu Ady, cu Zsigmond Móricz, trăsături diferite față de creația muzicală maghiară din perioada premergătoare apariției sale). Unii, ca Kirchknopf, D. Szabó, George Oprescu sesizează caracteristici originale ale creației bartókiene, aspecte comune cu reprezentanți de frunte ai muzicii europene — Schoenberg, Stravinski, Ravel, Skriabin — felul nou în care se folosesc disonațele, importanța elementului popular în creație, legătura cu muzica barocului, trăsături ale noii melodicități etc. Bródy formulează unele rezerve față de muzica bartókiană ; acceptă unele creații *(Seara la secui)* în timp ce pe altele le categorisește ca experimentale. Seprődi scrie un studiu în care fenomenul muzical le-

gat de creaţia bartókiană este plasat în cadrul dezvoltării culturii muzicale naţionale şi universale. În acest fel, Seprődi se situează între primii care fixează locul lui Bartók în procesul evoluţiei acestei culturi, subliniind just legătura dintre naţional şi universal în sinteza realizată de compozitor, desigur, pînă la etapa la care ajunse Bartók în 1922. Constatările lui se bazează pe criterii psiho-istorice şi literare (de ex. analogia dintre Petőfi şi Bartók ; 1, 20—30).

După primul concert de la Cluj, Bartók a plecat la *Sibiu*, unde a apărut pe scenă în ziua de 20 februarie, apoi la *Sebeş*, unde a concertat cu o zi mai tîrziu. Ziarele din aceste oraşe au pregătit apariţia sa în public, folosindu-se de materiale cunoscute din literatura de specialitate (Anbruch, scrisoarea lui Bie, etc.). În cele patru puncte ale programului au figurat două grupe de lucrări, creaţii proprii pentru pian inspirate din folclorul românesc şi cel maghiar, precum şi lucrări de Beethoven şi Brahms. O parte din ele le cîntase la Cluj, dar *Sonatele pentru violoncel şi pian de Beethoven* (op. 102 nr. 1), şi de Brahms (op. 99), le-a interpretat numai aici, cu colaborarea lui Rezik. În scrierile semnate de Ranko Burmaz, Emil Honigberger, Hans Kaiss găsim sublinieri referitoare la armonizarea bogată a *Dansurilor populare româneşti*, la coloristica *Suitei*, se accentuează latura de pionierat, lipsa convenţionalismelor, trăsăturile înnoitoare ale artei sale (1,39—42).

În 24 februarie s-a aflat la *Tg. Mureş*, întîlnindu-se pentru a doua oară cu publicul acestui oraş (concertase aici — după cum am amintit mai sus — la 20 aprilie 1912 ; 400 bis ; 409). Premergător concertului, scriitorul Károly Molter îl prezintă publicului, luîndu-i apărarea în faţa celor care la ora aceea încă nu-l recunoscuseră ; Molter subliniază concepţia înaintată a muzicianului care în atmosfera prebelică din Austro-Ungaria a avut curajul să se ocupe de culegerea, studierea muzicii populare româneşti şi slovace. Árpád László, discipol al lui Dvořak, l-a făcut cunoscut mai mult din punctul de vedere al pedagogului şi interpretului. Conform planului preconizat pentru acest oraş, concertul ar fi luat sfîrşit cu *Rapsodia pentru două piane*, cu colaborarea lui Rezik. Bartók a renunţat la acest număr, în schimb a oferit tîrgmureşenilor trei lucrări inspirate integral sau parţial din folclorul românesc. După modificările survenite pe parcurs, programul a fost următorul (1, 44—45.—411.—415) :

1. Scarlatti : *Trei piese pentru pian*
2. Bartók : Piese pentru pian
   a) *Cincisprezece cîntece ţărăneşti maghiare* (nr. 6—15)
   b) *Burlesca nr. 2*
   c) *Seara la secui*
   d) *Dansul ursului*
   e) *Allegro barbaro*
3. Bartók :*Vechi cîntece populare secuieşti*
   a) *Doamne, Doamne...*
   b) *Se face drumul pădurii...*
   c) *Femeilor, femeilor...* (Voce : Agnes Bükkösy n. Dudutz
      la pian : Béla Bartók)

Scanned with OKEN Scanner

4. Debussy : *Préludes*
   a) *Danseuses de Delphes*
   b) *La puerta del vino* (Habanera)
   c) *Les fées sont d'exquises danseuses*
   d) *General Lavine — eccentric* (Cake Walk)
   e) *Les collines d'Anacapri*

5. Bartók :
   a) *Suită* (op. 14)
   b) *Dansuri populare românești*
   c) *Primul dans românesc*

După planul întocmit cu Rezik, Bartók de astă dată ar mai fi trebuit să concerteze la Brașov, Sfîntu Gheorghe, Timișoara, Arad și Oradea ; aceste apariții însă au rămas pentru alte ocazii.

DRUMUL AL DOILEA

A avut loc tot în anul 1922 și a cuprins concertele date la *Oradea* (24 oct.), la *Beiuș* (27 oct.) și la *Cluj* (31 oct.). În scrisorile adresate în vederea organizării acestor apariții, se pot sesiza mai multe variante. Într-un moment dat apare ideea de a colabora cu violonista Márta Linz sau cu Aurica Pollermann.

Concertul din Oradea a avut același program ca și cel din Tîrgu-Mureș, (din turneul precedent), în plus figurînd numere de Debussy (1,49—50) :

Le vent dans la plaine
Des pas sur la neige
Ce qu'a vu le vent d'Ouest

și cele patru cîntece auzite deja la Cluj, aici interpretate de Ilona Kelmay (nr. 2 și 3), de Dezső Kovács (nr. 6 și 5). La buna desfășurare a concertului a contribuit organizarea lui Lajos Parlagi, Francisc Hubic și Stefánia Fischer născută Szalay. Printre cei care-i urează bun venit lui Bartók îl găsim pe cîntărețul Ștefan Mărcuș, amintindu-și de timpul petrecut de Bartók în Bihor cu ocazia culegerilor cîntecelor și dansurilor populare. Apar în ziar și cîteva momente memorialistice din condeiul fostei studente, Stefánia Fischer (1,48—50).

La Beiuș Bartók cîntă un program mai înrădăcinat în tradiție, încheind concertul cu lucrări proprii mai acceptabile (1, 284) :

1. a) Scarlatti : *Trei sonate*
   b) Beethoven : *Sonată* (op. 10, nr. 2)

2. a) Brahms : *Rapsodie* (si)
   b) Chopin : *Nocturnă* (do diez)
   c) Chopin : *Studiu* (Sol bemol)

3. Bartók :
   a) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 7—15)
   b) *Seara la secui*
   c) *Dansul ursului*
   d) *Allegro barbaro*

Scanned with OKEN Scanner

4. Bartók :
   a) *Sonatină*
   b) *Dansuri populare românești*
   c) *Primul dans românesc*

Referitor la acest concert se cunoaște o singură cronică anonimă ; ea reflectă frumosul succes înregistrat de interpret, atmosfera sărbătorească în care s-a desfășurat această activitate artistică (1,50—51).

La pregătirea ambianței concertului de la Cluj a contribuit între altele studiul semnat de Gray, amintit mai sus, interviul pe care l-a avut cu Lajos Kőmüves, reporterul folosindu-se de succesele înregistrate de Bartók în turneele sale din Anglia, Franța, — înainte de a sosi la Cluj.

În program, Bartók a reluat unele dintre lucrările cîntate deja aici, a completat cu altele, necunoscute, respectiv neinterpretate de el în fața publicului din acest centru. A mai adăugat cîteva lucrări de Beethoven, Brahms, Chopin și Debussy (1,52—53) :

1. Beethoven : *Sonata* op. 10, nr. 2 (Fa)

2. a) Brahms : *Rapsodie* (si)
   b) Chopin : *Nocturnă* (do diez)
   c) Debussy : *Mouvement*
   d) Debussy : *Cake Walk*

3. Bartók : *Patru cîntece populare maghiare* (ca în 19 febr.)

4. Bartók : a) *Improvizații pe cîntece țărănești maghiare*
   b) *Pentru copii* (caietul III—IV, nr. 16, 17, 8, 18, 28, 32, 39, 40, 41)

5. Bartók : a) *Colinde*
   b) *Seara la secui*
   c) *Trei burlești*

Bródy și de astă dată se prezintă cu o critică mai amplă, formulată de pe poziția esteticii muzicale care acceptă înnoirile aduse de compozitor numai într-o măsură mai mică : ceea ce se poate încadra în noțiunile tradiționale. În felul acesta, vrînd-nevrînd a preluat unele din afirmațiile sale formulate cu ocazia primei critici. Kirchknopf s-a apropiat de arta compozitorului dinspre latura elementului emoțional, iar Emil Grandpierre sublinia importanța sursei folclorice și caracterul realist al acestei arte (1,54—56).

AL TREILEA DRUM

În anul 1922, Bartók reușește să concerteze din nou în România, de astă dată la *Satu Mare* (20 noiembrie) și la *Sighetul Marmației* (22 noiembrie). La Satu Mare în acel timp se desfășura o viață muzicală vie. Publicul a avut ocazia să-i asculte pe lîngă Bartók, pe Enescu, Jenő Kerpely, Lya Pop, Mária Basilides. Orașul dispunea de o orchestră simfonică, în frunte cu Ferenc Hoffmann. Este demn de menționat faptul că amatorii de muzică din acest oraș au contribuit în acești ani la subvenționarea unei reviste muzicale de un nivel ridicat,

Scanned with OKEN Scanner

redactată de muzicianul Dezső Járosy. Această formație a orașului a participat și la concertul dat de Bartók, interpretînd *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Serenada* de Volkmann, *Dansurile norvegiene* de Grieg. Bartók se încadrase cu creații de Scarlatti *(Sonate)*, de Debussy (două *Preludii* și *Cake Walk* din *Children's Corner)*, precum și cu lucrări proprii de mai mici proporții ca: *Balada și dansurile vechi* din cele *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare*, *o Burlescă*, *Seara la secui*, *Dansul ursului*, un *Bocet*, *Allegro barbaro* și *Dansurile populare românești* (1,57—58).

Organizarea concertului de la Sighet a fost inițiativa fostei studente a lui Bartók, Erzsébet Kádár, născută Hevesi. Programul a cuprins lucrări interpretate și cu alte ocazii, în alte localități (1,60—61):

1. a) Scarlatti: *Trei piese pentru pian*
   b) Bartók: *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6-15)

2. a) Beethoven: *Sonata* op. 10, nr. 2 (Fa)
   b) Chopin: *Nocturnă* (do diez)
   c) Chopin: *Studiu* (Sol bemol)
   d) Debussy: *Prèludes:*
   Les fées sont d'exquises danseuses
   General Lavine — eccentric
   Les collines d'Anacapri
   Danseuses de Delphes
   e) Debussy: *Cake Walk*

3. a) Brahms: *Rapsodie* (si)
   b) Bartók: *Seara la secui*
   c) Bartók: *Dansul ursului*
   d) Bartók: *Allegro barbaro*

4. Bartók: Piese pentru pian
   a) *Sonatină*
   b) *Burlesca nr. 3*
   c) *Bocetul nr. 1*
   d) *Dansuri populare românești*
   e) *Primul dans românesc*

Apariția la Oradea, planificată pentru data de 25 noiembrie, ca de altfel și drumul prevăzut pentru ianuarie 1923 — cu Oradea, Arad, Timișoara, au avut loc cu un an mai tîrziu.

AL PATRULEA DRUM

În anul 1923, în urma îmbolnăvirii lui Bartók, concertele sale devin mai sporadice — apare pe podium numai în Ungaria și în Anglia. În martie 1924, într-un interval de cinci zile, iese la lumina rampei de cinci ori: cu patru ocazii în concerte publice, odată în cadrul unui grup de specialiști și amatori invitați. Prima oprire o face la *Timișoara* (21 martie), unde concertase deja ca tînăr solist, în 16 februarie 1906, cu colaborarea cîntăreței Bianka Maleczky (1,62; 1,285. — 412.—416.—). Avancronica scrisă cu competență este semnată de Járosy, care zugrăvește portretul compozitorului încadrîndu-l într-o ambianță largă estetico-istorică (1,62—63). Programul alcătuit din

piese cîntate și în alte centre a fost completat cu lucrări din folclorul slovac, publicul avînd astfel ocazia să sesizeze cele trei surse populare importante ale creației bartókiene: folclorul maghiar, cel românesc și cel slovac. Pe baza practicii însușite pînă la ora aceea, a mai inclus și lucrări de Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms și Debussy (1,63):

1. a) Scarlatti: *Trei sonate*
   b) Bartók: *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6-15)
2. a) Beethoven: *Sonata* op. 10, nr. 2 (Fa)
   b) Debussy: *Pour le piano*
3. a) Brahms: *Rapsodie* (si)
   b) Chopin: *Nocturnă* (do diez)
   c) Bartók: *Sonatină*
   d) Bartók: *Pentru copii* (caietul III-IV, nr. 16, 17, 8, 28, 32, 40, 41)
4. Bartók: Piese pentru pian
   a) *Dansul ursului*
   b) *Dansuri populare românești*
   c) *Seara la secui*
   d) *Primul dans românesc*

Din criticile și cronicile timișorene menționăm două: cele semnate de Járosy și de Renée Ch. Brasey. Járosy urmărea dezvoltarea lui Bartók de ani de zile; pe coloanele revistei sale se puteau citi știri, note despre apariția lui Bartók ca interpret, despre succesele sale componistice. Bartók a și colaborat la această revistă, între primii după înființarea ei. Járosy face aluzii la anumite îndoieli în legătură cu arta lui Bartók. Păcat că nu le-a formulat clar; ar fi fost interesantă o comparare a părerilor sale cu cele ale lui Seprődi, Oprescu, Bródy, formulate în același timp, sau ceva mai tîrziu. Járosy accentuează elementul conștient în întocmirea, în structura programelor, valoarea universală a pieselor incluse. Interpretarea lor adecvată, după părerea lui Járosy, asigură încrederea publicului și față de lucrările proprii. Piesele incluse în program demonstrează legătura lui Bartók cu trecutul muzical. Prin Debussy dezvăluie și lumea modernă a literaturii pianistice. Cu ocazia caracterizării compozitorului, atrage atenția asupra adîncirii sale în cele trei surse folclorice amintite mai sus. Dintre trăsăturile stilistice ale compozitorului amintește temele succinte, prelucrate cu o logică consecventă, programatismul, structurile apărute în urma folosirii surselor folclorice. Menționează atitudinea pozitivă a publicului timișorean în dorința de a cunoaște arta compozitorului, latura emoțională a concertului, ca o consecință a contactului armonios dintre interpret și compozitor pe de o parte, precum și cea dintre interpret și public pe de alta. Brasey îl clasează pe Bartók între interpreții de prim rang, cu aptitudini de intelectualizare a lucrărilor înscrise în program. Găsește unele asemănări în creația lui Debussy și a lui Bartók. Consideră că în ceea ce privește folosirea materialului folcloric românesc, pentru o sinteză pe țară, cel cunoscut de Bartók nu este îndestulător din cauza existenței unor regionalisme în acest material. Nu e cazul să începem o discuție asupra acestei probleme; menționăm doar că Bartók n-a formulat dorința realizării unei astfel de sinteze. De altfel, în momentul concertului —

Scanned with OKEN Scanner

1924 — Bartók singur culesese mai mult de 3400 melodii românești (1,63—65).

Concertul de la *Oradea* a avut loc în ziua de 22 martie. În avancronici se popularizează mai mult interpretul. Din materialul apărut, cele mai prețioase sînt cele două variante ale avancronicii semnate de Miklós Guttmann. Programul cuprindea în linii mari aceleași piese ca cel din Timișoara. Din lucrările proprii, în loc de *Sonatină* și *Pentru copii* (fragmente), aici au figurat cele *Trei burlești*. Cronica semnată de Miklós Czeglédy operează cu o analogie între pictura și muzica modernă, ajungînd la concluzia că ambele au îmbogățit tezaurul artistic universal. Remarcă cu satisfacție apropierea publicului orădean de compozițiile moderne în general, de lucrările lui Bartók în special. Cu această ocazie văd lumina tiparului rîndurile memorialistice semnate de Stefánia Fischer, caracterizînd munca profesorului, depusă în clasă (tălmăcirea fidelă a artei beethoviene, dinamismul, forța interpretării, frazarea, folosirea pedalei, etc.; 1,66—68).

Publicul *Lugojului* l-a cunoscut pentru prima oară în ziua de 24 martie. Presa lugojană l-a popularizat deja cu cîteva zile în urmă, aducînd la cunoștință și programul concertului: compoziții cîntate cu două zile în urmă la Oradea. Cronica apărută relevă impresiile emoționale ale evenimentului. După cum aflăm din memoriile lui József Willer, Bartók a concertat la Lugoj și în ziua următoare. Această afirmație este eronată; Bartók, în ziua de 25, după-amiază era acasă la Budapesta [2]. Din lucrările cîntate cu ocazia seratei organizate la familia Willer, știm doar despre o interpretare genială a unei sonate de Beethoven. Aceste concerte Willer le plasează în anul 1923; dar după cunoștințele noastre de azi, Bartók în acest an n-a concertat în România, acestea deci se referă la cele amintite de noi mai sus (1,63—70).

DRUMUL AL CINCILEA

După diferite variante ce se conturează din corespondența compozitorului, acesta are loc în toamna anului 1924. Acest turneu a fost organizat de Romulus Orchiș. Turneul începe la Arad și sfîrșește în capitală. Demény consideră concertele acestui turneu ca încununarea morală a succeselor înregistrate în 1922. Concertele lui Bartók au devenit tot mai populare în rîndurile amatorilor de muzică și ale specialiștilor; culegătorul muzicii românești din Bihor, Maramureș și alte regiuni obține în acest timp clasa I a Ordinului Bene Merenti (1,70—71).

Concertul din *Arad* a avut loc în 9 octombrie. Aradul îl cunoscuse abia acum, deși se încercase organizarea apariției sale și mai devreme, însă fără succes. Presa s-a angajat pentru popularizarea

[2] Această informație, ca de altfel și unele completări la programele din 9, 10 oct. 1924, 25 februare 1926, 21 — 15 dec. 1933, le datorăm lui Béla Bartók Junior, mulțumindu-i de amabilitate.

evenimentului. Avancronicile citează din studii documentate. Zsigmond Mezey cu această ocazie şi-a publicat cartea despre muzica modernă, în care, referindu-se între alţii la Enescu şi la Bartók, subliniază rolul folclorului. Károly Szelle l-a prezentat pe Bartók bazîndu-se în aprecierile sale pe cele constatate de Gray. În programul concertului, pe lîngă lucrări de Beethoven, Chopin, acum apar pentru prima oară două creaţii de Liszt, încadrînd tot materialul concertului (1,71—72) :

1. Liszt : *Variaţiuni pe o temă de Bach* [Weinen, Klagen...]
2. Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. a) Bartók : *Dansuri ţărăneşti* [Cincisprezece cîntece ţărăneşti maghiare, nr. 6—15]
   b) Bartók : *Dansul ursului*
   c) Bartók : *Sonatina*
   d) Chopin : *Baladă* (sol)
4. a) Bartók : [*Primul*] *Dans românesc*
   b) Bartók : *Seara la secui*
   c) Bartók : *Dansuri populare româneşti*
5. Liszt : *La Campanella*

Dacă piesele proprii le-a mai cîntat în alte oraşe ale ţării, lucrările celelalte figurează pentru prima oară în recitalurile sale din România. După concert apar cronici semnate de Imre Ungár, Endre Wild, iar István Balogh publică un interviu din care cititorii află noutăţi legate de monografia sa intitulată *Cîntecul popular maghiar*, despre pantomima *Mandarinul miraculos*. Prima critică scoate în relief viabilitatea prelucrărilor folclorice, aliajul, sinteza dintre vechi şi nou, a doua insistă asupra realizărilor interpretative (bogăţia scării dinamice, tehnica manuală, prezentarea desăvîrşită, impecabilă a programului (1,73).

La *Timişoara*, în ziua de 10 octombrie apare pentru a doua oară în acest an. Pînă în prezent, pe lîngă cîteva avancronici, cunoaştem doar două critici : una semnată de cunoscutul muzician Járosy, care profită şi de astă dată de posibilitatea popularizării interpretului, alta, iscălită de Gábor Sárkány, care insistă mai amănunţit asupra pieselor interpretate, reliefînd importanţa inspiraţiei folclorice în creaţia bartókiană (1,75).

În programul acestui concert au figurat următoarele lucrări :

1. Liszt : *Variaţiuni pe o temă de Bach* [Weinen, Klagen...]
2. Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. a) Bartók :*Sonatina*
   b) Chopin : *Baladă* (sol)
4. a) Bartók : *Burlesca* nr. 1
   b) Bartók : *Dansul ursului*
   c) Bartók : *Pentru copii* (caietul I-II, nr. 3, 10, 33, 34, 32, 13, 14, 15, 37, 38)
5. Liszt : *La Campanella*

În ziua de 11 octombrie, *orădenii* au avut posibilitatea de a asista, asemenea timişorenilor, pentru a doua oară în cursul aceluiaşi an la un program realizat de Bartók. Prima avancronică apăruse încă

Scanned with OKEN Scanner

în ziua cînd concertase la Arad, apoi au urmat altele. Programul este asemănător celui interpretat în 9 octombrie, cu mici modificări în ceea ce privește lucrările proprii (1,72—1,75) :

3. a) *Colinde*

4. a) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. 6-15)
   b) *Allegro barbaro*
   c) *Bocet*
   d) *Sonatină*

Din cronici reiese că prelucrările folclorice au stîrnit aplauze răsunătoare. Din interviul care a avut loc la Stefánia Fischer, aflăm despre succesul compozitorului la Festivalul din Salzburg, despre aprecierea pozitivă la adresa lui Bartók formulată de Romain Rolland, despre importanța pe care Bartók o acordă celor două curente moderne muzicale reprezentate prin Stravinski și Schoenberg. Dintre criticile apărute un interes deosebit o prezintă cea semnată de Miklós Guttmann, cu insistarea asupra lucrărilor cîntate, situîndu-l pe Bartók ca interpret, lîngă d'Albert, Dohnányi, Eisenberger, Lamond (1,75—76).

La *Cluj*, în ziua de 15 octombrie a apărut pe podium pentru a cincea oară. Ziarele au popularizat programul concertului ; cotidianul *Înfrățirea* prezenta cititorilor săi un portret repetînd textul acestuia. Ziarele *Înfrățirea* și *Ellenzék* (Opoziția) reînvie amintirea prelegerii lui Bartók în cadrul Academiei Maghiare, din 1914, a conferinței despre dialectul muzical al românilor din Hunedoara, subliniid rolul de propagator al ideii înfrățirii popoarelor. Programul concertului include lucrări cîntate în alte orașe din cadrul acestui turneu (1,78) :

1. Debussy : *Pour le piano*

2. a) Scarlatti : *Trei sonate*
   b) Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)

3. a) Bartók :*Sonatină*
   b) Chopin : *Baladă* (sol)

4. Bartók : a) *Burlesca nr. 1*
   b) *Dansul ursului*
   c) *Pentru copii* (caietul I-II, nr. 3, 10, 33, 34, 32, 13, 14, 15, 37, 38)

5. Liszt : *La Campanella*

Criticile accentuează legătura dintre compozitor și interpret, apropierea publicului de arta sa, latura emotivă a concertului, aprecierea stilului interpretativ. Atmosfera caldă a banchetului organizat în cinstea lui Bartók a adîncit legăturile sale cu unii reprezentanți ai vieții muzicale din oraș. In interviul acordat ziarului *Înfrățirea*, Bartók a vorbit în mod succint despre legătura sa cu muzica populară românească, a amintit întîmpinarea caldă de care s-a bucurat în orașele din România, de sprijinul autorităților în organizarea turneului (1,79).

În ziua de 16 octombrie s-a aflat la *Brașov* (prima variantă a turneului planificase pentru această zi un concert la Sibiu. Varianta a doua a dat posibilitatea ca și brașovenii să-l cunoască). Ziarul *Brassói Lapok* (File din Brașov) publicase în ziua concertării lui Bartók la

Timişoara un interviu cu amănunte legate de pantomima *Mandarinul miraculos* ; celelalte ziare, *Gazeta Transilvaniei, Kronstädter Zeitung* mobilizaseră publicul pentru concert. În cel din urmă, muzicianul Victor Bickerich zugrăvea portretul compozitorului — portret în linii generale cunoscut din literatura de specialitate în limba germană. Henrik Horváth, cunoscut din traducerile sale, îl salută pe Bartók cu cuvinte înflăcărate, subliniind sensul sărbătoresc al apariţiei lui în viaţa oraşului. După concert (care a cuprins şi lucrări noi pe lîngă cele interpretate şi mai înainte în acest turneu [3]), tot Horváth formulează aspectele carateristice ale interpretării lui Bartók (culori orchestrale, recitativ intensiv, temperament, logică, structură clară, contraste dramatice, cîntat non-legato, folosirea originală a pedalei, realizarea unei linii melodice care ne aduce aminte de cantabilitatea instrumentelor cu coarde). Konrad Nussbächer observă forţa prezentă în personalitatea lui Bartók, unitatea dintre creaţia muzicală a acestuia cu arta sa interpretativă, latura intelectuală a creaţiei, prezenţa elementului matematic (fără a demonstra acest fapt). Şi el este de părere că gama coloristică a interpretului culminează în redarea lucrărilor de Debussy. Interviul pe care-l publică ziarul *Brassói Lapok* reprezintă una din acele clipe rare din viaţa lui Bartók, cînd acesta pe lîngă cele amintite în interviul de la Oradea, îşi dezvăluie sentimente, formulează păreri, aprecieri (de exemplu dintre cei doi reprezentanţi mai de seamă ai muzicii secolului XX, Stravinski, Schoenberg — se simte mai aproape de primul). Aminteşte între altele că din cauza grijii pentru pîinea de toate zilele, şi a concepţiilor politice înguste a fost silit să renunţe la culegerile de muzică populară, scopul major al activităţii sale. Ne dezvăluie şi un aspect subiectiv — vraja naturii, a frumuseţilor oraşului, a împrejurimilor acestuia — ştiut fiind ce legătură intimă există între Bartók şi natură (1,80—83. — 1,287).

Cu ocazia acestui turneu Bartók a ajuns pentru prima oară în *capitala ţării*. S-a gîndit la prezentarea unei lucrări din prima perioadă a activităţii sale, nu una din cele mai reprezentative, dar la care ţinea mult, *Rapsodia pentru pian şi orchestră* (op. 1). Realizarea acestui proiect va avea loc abia peste doi ani. De astă dată, în 1924, apare într-un concert mai mult ca solist, în altul pune accentul pe compoziţii. Presa bucureşteană este foarte bogată în materiale legate de apariţia lui Bartók. Revista *Rampa* îl prezintă în ziua concertării sale la Arad, subliniind aportul lui la culegerile din folclorul românesc, schiţînd raportul lui Bartók faţă de reprezentanţii muzicii moderne. Această avancronică are şi rolul de a pregăti o atmosferă corespunzătoare pentru primirea muzicianului maghiar, luptător consecvent

---

[3] 1. Liszt : *Variaţiuni pe o temă de Bach* [Weinen, Klagen...]
2. Beethoven : *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. Scarlatti : *Trei sonate*
4. Bartók : *Cincisprezece cîntece ţărăneşti maghiare* (nr. 6-15)
5. Bartók : a) *Sonatină*
b) *Seara la secui*
c) *Dansul ursului*
d) *Primul dans românesc*
6. Debussy : *Pour le piano* (vezi : 1,81).

Scanned with OKEN Scanner

pentru prietenia dintre cele două popoare. Alfred Alessandrescu îl prezintă în limba franceză, folosindu-se de principalele date biografice și de lucrările mai reprezentative ale lui Bartók. În ziua concertului apăruse articolul lui Emanoil Ciomac care vede în Bartók pe succesorul lui Liszt, iar în schițarea drumului creator, face aluzii și la factorii istorici (1,83—85).

Bartók sosise la București în ziua de 18 octombrie. La întîmpinarea sa, în Gara de Nord, au fost prezenți reprezentanții de seamă ai vieții muzicale din capitală: Enescu, Georgescu, Nonna Otescu, Kiriac, Alessandrescu, Jora, Filip Lazăr, Nottara, Castaldi, Enacovici, Brăiloiu și alții. Enescu a invitat oaspetele să conducă ședința din ziua următoare pentru decernarea premiului Enescu. În ziua de 19, înainte de masă s-a întrunit comisia formată din Enescu, Georgescu, Otescu, Castaldi, Kiriac, Alessandrescu, Enacovici. Ședința prezidată de oaspete hotărîse să acorde premiul lui Mihail Andricu și Filip Lazăr (1,83—85. — 413, I. 530—531).

În seara aceleiași zile a avut loc primul concert al lui Bartók în București. Interpretul prezintă și de astă dată un program compus din lucrări clasice, moderne și proprii (1,85):

1. Debussy: *Pour le piano*
2. Beethoven: *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. a) Scarlatti: *Trei sonate*
   b) Bartók: *Dansuri populare românești*
4. a) Bartók: *Bocetul nr. 1*
   b) Bartók: *Sonatină*
   c) Chopin: *Baladă* (sol)
5. Bartók: a) *Allegro barbaro*
   b) *Seara la secui*
   c) *Dansul ursului*
   d) *Burlesca nr. 2*
   e) *Primul dans românesc*

A doua zi a avut loc prezentarea în fața specialiștilor bucureșteni a compozitorului — ca o completare a celor auzite în seara precedentă — reprezentat prin:

1. *Cvartetul de coarde nr. 1*
2. *Colinde*
3. *Sonata a doua pentru vioară și pian*
4. *Piese pentru pian*

Serata începuse cu prezentarea autentică a lui Brăiloiu care apreciase aportul folcloristului Bartók în culegerea și editarea cîntecelor și dansurilor populare românești, formulînd totodată și recunoștința veșnică a vieții muzicale românești pentru acestea. *Cvartetul de coarde* a fost interpretat de formația lui Nottara (Nottara — Enacovici — T. Popovici — George Cocea), *Sonata* — de Enescu și Bartók. În ceea ce privește *Colindele*, unele surse le atribuie lui Bartók, un critic anonim în schimb: Musei Germani-Ciomac. În programul tipărit nu figurează interpretul. S-au audiat și cîntece populare din Maramureș, în interpretarea lui George Folescu. Nu știm care

Scanned with OKEN Scanner

au fost acestea, nici dacă s-au cîntat cu sau fără acompaniament de pian; eventual ne-am putea gîndi la unele din cele *Nouă cîntece populare românești* — care în 1915 erau deja aranjate, puteau deci foarte ușor să coloreze programul instrumental — realizare cu care de altfel ne întîlnim și în cadrul concertelor lui Bartók date la Cluj, la Oradea, la Tg. Mureș, în 1922. Serata s-a încheiat cu trei piese mici pentru pian, cîntate de autor.

Care erau constatările esențiale ale presei din capitală despre interpretul Bartók? Criticile bucureștene s-au pronunțat unanim în atribute de recunoștință. În schimb, prima întîlnire[4] cu compozitorul, a suscitat păreri diverse. Noutatea stilului, folosirea disonanțelor puțin obișnuite, ultramoderne — după cum a constatat muzicologul Demény, în general relația lui Bartók cu publicul cotidian — pe unii i-a frapat, i-a surprins. Rîmniceanu a comentat separat cele două apariții ale lui Bartók, constatînd că a justificat întru totul cele promise în avancronici. Prelucrările folclorice le-a considerat acceptabile, în schimb *Cvartetul* l-a clasificat drept frămîntat, ba chiar chinuitor. Emil Cergu, pe baza lucrărilor audiate îl clasează între impresioniști, miniaturiști, uitînd de cele două lucrări de proporții mai mari *(Cvartetul, Sonata)*. Cergu crede că importanța componistică a lui Bartók ar cîștiga dacă ar accentua mai puțin melodiile populare — în felul în care a pornit în *Suită* — astfel ar realiza mai ușor sinteza dintre popular și universal. Criticul anonim al *Aurorei* în timpul concertului s-a simțit ca în lumea basmelor. Andricu a găsit că Bartók dispune de o tehnică neuitată, interpretarea artistică o apreciază drept miraculoasă, cu o ritmică bogată — în lucrările mai mici. *Sonata* în schimb îi părea bizară, cu tonalități aspre. Romeo Alexandrescu subliniază exemplul de urmat al lui Bartók în privința prelucrărilor inteligente ale surselor folclorice. Alfred Alessandrescu considera compozițiile lui Bartók ca exprimarea unei fantezii creatoare bogată în programatism, în procedee armonice, în formule ritmice. În *Sonata a doua* apar pe prim plan trăsăturile intelectuale și se realizează o îndepărtare de caracterul tonal. Deși toate acestea sînt aspecte prea moderne, folosirea mijloacelor de expresie realizate cu o sensibilitate artistică și la un nivel înalt se caracterizează la Bartók — după Alessandrescu — printr-o sinceritate și necesitate interioară de exprimare (1,88).

În critica din *Viitorul* (semnată Fidelio) se face o referire la compozitor. Criticul clasifică lucrările audiate cu ocazia primului concert ca ultramoderne, unele piese, ca *Seara la secui, Dansul ursului, Prima burlescă, Primul dans românesc* — drept perle ale armonizării; *Cvartetul* și *Sonata* sînt pline de sonorități cu care publicul s-a obișnuit prea puțin, ele sînt chiar „himere" ale muzicii ultramoderne (1,88—89).

I. G. Costin, criticul Contimporanului, îl cunoștea pe Bartók încă de la Paris. Descoperă în interpret o muzicalitate de rangul creatorului, motivele folosite în piesele pentru pian le alege și le prelucrează

[4] În primăvara anului 1924, în cadrul conferinței lui Emanoil Ciomac, Mihail Jora interpretase cîteva piese de proporții mici, compuse de Bartók — fără pretenția de a-l reprezenta în sens mai larg al cuvîntului (1,255. — 1,287).

cu un gust artistic, armonizarea îi apare genială. *Cvartetul* are un caracter „științific", iar *Sonata* este o lucrare fără un plan bine chibzuit, chiar haotică. Costin — în contradicție cu criticul *Viitorului* — afirmă că interpretarea sonatei a fost lipsită de adîncire. La baza afirmației lui Costin trebuie să stea o eroare; presupunem că nici Enescu, nici Bartók — ambii interpreți la ora aceea de talie mondială — nu s-ar fi prezentat în fața publicului cu o tălmăcire necizelată. Are însă perfectă dreptate în ceea ce privește elementul psihologic-subiectiv pozitiv, ca punct de plecare în cunoașterea și aprecierea muzicii moderne: „Bunăvoința e un început de inițiere" (1,89.—1,256).

Referitor la interpretarea *Sonatei*, credem că are o pondere mai mare constatarea lui Brăiloiu: apariția celor doi maeștri este considerată de el ca un moment de neuitat (1,256). Enescu s-a referit la Bartók în cadrul unui interviu dat Rampei, apreciind aportul lui la culegerea și editarea materialului folcloric românesc. Această apreciere a lui Enescu a fost preluată și popularizată și în alte titluri cotidiene (1,89—90). Manifestările presei bucureștene se încheie cu articolul din *Adevărul*, care face bilanțul pozitiv al evenimentului muzical. Muzicologia românească a zilelor noastre consideră prezența lui Enescu și a lui Bartók într-un concert, ca „un moment de semnificație istorică în viața muzicală a secolului XX [...], unul dintre cele mai importante concerte de muzică contemporană pe care le-a găzduit Bucureștiul, iar strălucirea participării îl situează între acelea ce vor fi slujit în chipul cel mai autentic propagarea în țara noastră a creației unuia din maeștrii proeminenți ai muzicii veacului nostru". (413, I. 530—531).

În legătură cu acest concert dorim să clarificăm relatările lui Willer, publicate cu ocazia morții lui Enescu. Willer plasează întîlnirea lui Enescu și Bartók în anul 1922, ori — Bartók n-a concertat cu Enescu în România în anul 1922, Enescu n-a dirijat cele *Două portrete* ale lui Bartók. După cum vom vedea mai jos, Bartók a interpretat *Rapsodia* cu Georgescu (1,90—91).

DRUMUL AL ȘASELEA

După doi ani de zile întîlnim iarăși pe Bartók în România. Pregătirile noului drum încep în toamna anului 1925. În primele zile ale lunii februarie 1926 i se înmînează lui Bartók telegrama lui Georgescu. După cum se poate deduce din răspunsul lui Bartók, ar fi fost vorba de două concerte: unul cu orchestra, altul individual. Bartók expediază și programul acestuia din urmă. Prima stație a acestui drum este capitala. În ziua de 22 februarie 1926 Bartók apare pe podiumul Bucureștiului ca solist al Filarmonicii dirijate de Georgescu și interpretînd *Rapsodia* (op. 1). După avancronica din ziarul *România*, concertul este comentat în periodicele mai importante. Lucreția Karnabat consideră lucrarea ca reușită, demnă de renumele autorului — cu sublinierea frumuseții primei teme, a prelucrării ei inteligente. Criticul *Epocii* descoperă influența lui Liszt, o oarecare monotonie a motivelor,

o instrumentație fără culoare. Criticul *Viitorului* semnalează interpretarea măiastră, desprinderea limpede a materialului solistic din aparatul orchestral. Colaboratorul României se pronunță despre *Rapsodie* ca fiind o lucrare reușită, inspirată, interpretată în culori vii, plină de avînt. Al. Petrovici este de părere contrară criticului *Epocii* — găsește că *Rapsodia* este o lucrare extrem de interesantă, plină de colorit, orchestrată cu multă îndemînare. Rîmniceanu accentuează factura modernă a lucrării, bogăția de melodii, totodată greutatea ei. I. Florestan pomenește de asemenea de greutatea piesei, dar o găsește de un efect pătrunzător și redată artistic în complexitatea ei de autor. Emanoil Ciomac o clasifică între creațiile de lungimi mari, inegală, în unele părți plină de frumusețe. Se pronunță cu elogii despre *Dansurile românești* cîntate de Bartók la insistența publicului. După Alfred Alessandrescu materialul motivic are un caracter lăutăresc, cu trăsături lisztiene în prelucrare iar orchestrația prea colorată. În interpretarea lucrării artistul s-a distins prin folosirea inteligentă a nuanțelor. George Breazul găsise că *Rapsodia* lasă numai pe alocuri să se bănuiască compozitorul de avangardă muzicală (1,91—93).

După două zile, Bartók concertează la *Cluj* (24 febr.), în bună parte cu lucrări preluate din programul pe care-l trimisese pentru București (1,94) :

1. Mozart : *Fantezie* (do)
2. Beethoven : a) *Sonata* op. 79 (Sol)
   b) *Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)
3. Couperin : a) *Les Fêtes de la grande et ancienne Ménestrandise*
   b) *Les Lys naissants*
   c) *Le Trophée*
   d) *Le Moucheron*
   e) *Les Chérubins ou l'aimable Lazare*
   f) *Les Barricades mystérieuses*
4. Bartók : *Colinde* (seria a II-a)
5. Kodály : a) *Epitaf*
   b) *Trei piese* (din op. 3)
6. Bartók : a) *Pentru copii* (caietul I-II, nr. 20, 21, 17, 18, 19, 39, 41, 40)
   b) *Trei burlești*

După cum se poate constata, de astă dată programul s-a îmbogățit cu lucrări noi (Mozart, Couperin, Kodály). Unele ziare din acest oraș atrag atenția asupra acestui fapt cu mult timp înaintea concertului, altele popularizează prezența lui Bartók numai în ziua concertului. Din criticile apărute menționăm cele două din ziarul *Ellenzék* (Opoziția), în care se formulează rolul pe care Bartók l-a jucat în muzica maghiară și în cea universală, rol pe care l-a avut în crearea unei muzicii pe baze populare, fără extremele postromantice. Ele relevă contradicția aparentă dintre abundența elementelor noi în compoziții pe de o parte și susținerea, propagarea unor lucrări multiseculare, creații de Scarlatti, Couperin pe de alta. Cronicarul ziarului *Keleti Ujság* (Ziarul Răsăritului) subliniază interpretarea genială a artistului. Reporterul ziarului *Ujság* (Actualitatea) operează cu atribute răsunătoare, cel al ziarului *Uj Kelet* (Răsărit nou) e mai aproape de

spiritul bartókian ; se apropie de portretul compozitorului nu atît în elemente exterioare, cît în trăsături de caracter, de stil (înclinări spre abstractizare, perceperea unei personalităţi robuste din trăsăturile căreia nu lipsesc nici elementele gingaşe, estompate etc. 1, 93—96).

Proxima apariţie în public are loc la *Arad*, în ziua de 25 februarie. În avancronica semnată de Imre Ungár se popularizează în primul rînd activitatea componistică a lui Bartók, scoţîndu-se în evidenţă orchestraţia, armonizarea modernă, folosirea liberă a formelor. Dintre cele două interviuri arădene, primul conţine cîteva momente familiare, senine, amintiri din Bucureşti ; al doilea nu trece pragul generalităţilor

În programul concertului intrau :

1. Mozart : *Fantezie* (do)
   Beethoven : *Sonata* op. 79 (Sol)
   Beethoven : *Sonata* op. 81 (Mi bemol)
2. Couperin :
   a) *Les Fêtes de la grande et ancienne Ménestrandise* (I-III)
   b) *Les Lys naissants*
   c) *Le Trophée*
   d) *Les Chérubins*
   e) *Les Barricades mystérieuses*
3. Bartók : *Colinde* (seria a II-a)
4. Kodály :
   a) *Epitaf*
   b) *Trei piese* din op. 3 (Lento, Allegro giocoso, Allegro commodo, burlesco)
5. Bartók :
   a) *Pentru copii* (caietele I-II, nr. 20, 21, 27, 18, 19, 39, 41)
   b) *Trei burleşti*

Despre concert au apărut trei cronici. István Balogh îl situează atît pe compozitor cît şi pe interpret între cei mai de seamă artişti gînditori profunzi ai vremii. Endre Wild simte în program o scădere după creaţia lui Beethoven. Semnatarul acestei cronici de altfel era unul dintre acei puţini din România, care nu şi-au dat seama de locul, rolul lui Bartók nici în calitate de interpret, nici de compozitor. Imre Ungár considera că renumele compozitorului are la bază prelucrările geniale de cîntece populare. De altfel, Ungár, în numite momente califică lucrările compozitorului drept cacofonice, în altele le atribuie o sonoritate plăcută. Contrar constatărilor de pînă acum, Ungár simte afirmarea primordială a pedagogului ; semnalează tehnica precisă dar aspră a interpretului, care ajunge la atmosferele dorite, concepute în stil (1,96—98. — 410).

Turneul se încheie la *Timişoara* — cu o pregătire rodnică a presei locale. Ziarul *Temesvári Hírlap* (Gazeta din Timişoara) publică două avancronici şi anunţuri — prima avancronică cu opt zile înaintea concertului susţinea teza că atît specialiştii cît şi amatorii de muzică au datoria morală să cunoască un artist de talie mondială. Totodată ea accentua realizările compozitorului, sinteza reuşită pe bazele muzicii populare şi ale celei universale. Această culme morală explică atitudinea pozitivă a lui Bartók faţă de muzica populară românească (1,99). În popularizarea concertului se angajează şi alte ziare, printre care *Déli Hírlap* (Gazeta de sud). Din cronica reporterului din ziarul *Nădejdea* aflăm cîteva amănunte interesante, între altele : interpretarea părţii a treia din *Sonatină* şi un *Dans românesc*, convorbirea lui Bartók cu

Scanned with OKEN Scanner

Drăgoi despre probleme legate de colinde. Reporterul formulează și o idee demnă de reluat : în cadrul concertelor date de Bartók în străinătate, prin lucrările sale inspirate din folclorul românesc, face un mare serviciu popularizării acestei muzici. Gábor Sárkány, în ziarul *Temesvarer Zeitung* se pronunță și de astă dată cu entuziasm asupra valorii artistice a concertului. Járosy, pe lîngă formularea laturii emoționale a concertului, explică între altele acceptarea unor disonanțe în interpretarea pieselor proprii, se referă la munca depusă de compozitor, om de știință de-a lungul a două decenii, la legătura dintre creația componistică și interpretare, stăpînirea culturii muzicale a secolelor precedente, păşind totodată și spre viitor. După șase luni, Bartók, în dorința de a propaga arta colegului și prietenului său, Kodály, își reamintește de succesul pieselor mici ale acestuia, succes înregistrat la Cluj și la Timișoara (1,99—101).

DRUMUL AL ŞAPTELEA

După unele planuri de a concerta la Beiuș, în anul 1927, participă la viața muzical - concertistică din cinci centre ale țării : *Arad* (18 febr.), *Oradea* (19 febr.), *Cluj* (20 febr.), *Brașov* (21 febr.) și *Sfîntu Gheorghe* (? febr. — 2 mart.). Primul concert se pregătise temeinic prin presă și de această dată, nu numai cu ajutorul unor anunțuri repetate, ci și prin prezentarea figurii compozitorului cu atragerea atenției asupra rădăcinilor sănătoase, asupra aspectelor moderne ale artei sale. Între propagatorii creației bartókiene îl găsim pe Károly Szelle, critic, compozitor, precum și pe ziaristul devotat Miklós Krenner. Primul compară personalitatea lui Bartók cu a lui Ady. Al doilea pornește de la cartea despre muzica modernă maghiară a lui Antal Molnár și explică noile fenomene din viața culturală ca fiind rezultatul schimbărilor survenite în sînul societății. Cele două interviuri completează tabloul viu despre compozitor cu amănunte din turneele din diferite țări, respectiv cu relatări referitoare la pantomima *Mandarinul miraculos* (premiera de la Köln și pregătire pentru prezentarea acestei lucrări la Budapesta). Muzicianul Zsigmond Mezey conturează portretul interpretului cu sublinierea forței temperamentale, a destăinuirii esenței creațiilor tălmăcite, a finețelor poetice, a farmecului personalității. În program apar cîteva nume noi față de cele cu care ne-am obișnuit pînă acum, ca : Rossi, Della Ciaja, Marcello — precum și cîteva lucrări proprii necunoscute de public (1,102—104) :

1. a) Rossi : *Toccată* (la)
   b) Della Ciaja : *Canzone* (Do)
   c) Marcello : *Sonată* (Si bemol)
   d) Scarlatti : *Sonată* (Do)
2. Beethoven : *Sonata* op. 26 (La bemol)
3. a) Kodály : *Cîntec secuiesc de jeluire*
   b) Kodály : *Muzică pentru pian* (op. 3, nr. 4 și 5)
   c) Bartók : *Trei cîntece populare slovace*
   d) Bartók : *Schițe* (nr. 2, 5, 6)
   e) Bartók : *Nouă piese minuscule* (nr. 5, 6, 9)

Scanned with OKEN Scanner

4. a) Bartók : *În aer liber*
b) Bartók : *Sonată* (1 parte)
c) Chopin : *Scherzo* (si bemol)

Criticile semnalează aspectul afectiv al concertului, justificarea folosirii unor procedee armonice noi (Szelle), lipsa unui sentimentalism, atmosfera corespunzătoare epocii în care au fost create (Ungár), posibilitățile de înnoire ale artei moderne, sensibilitatea artistico-umană a interpretului (Balla ; 1, 104—105).

La *Oradea* se retipărește cu mici modificări avancronica lui Szelle, cunoscută la Arad. Pe lîngă aceasta, două articole semnate de Miklós Guttmann, care stîrnesc interesul față de Bartók ca interpret. Guttmann schițează drumul parcurs de Bartók, semnalează subordonarea mijloacelor expresive scopului esențial, tehnica neavînd un rol în sine. Guttmann greșește cînd subapreciază rolul lui Thomán în dezvoltarea tînărului Bartók. Literatura bartókiană ne dovedește inversul (1,105—106. — 1,288). Critica lui Guttmann relevă interpretarea bazată pe trăiri intense ale lumii creatorilor, fără manifestări afective. O altă critică, semnată de Dr. B. A. apreciază trăsăturile, realizările interpretative ale lui Bartók (interpretarea *Sonatei* beethoveniene o clasifică drept cea mai frumoasă din cele auzite pînă atunci la Oradea), fără a recunoaște compozitorul pe care îl respinge, (pe un ton politicos totuși) pe motivul că lucrările auzite nu sînt frumoase pentru o parte a publicului, din cauza disonanțelor folosite. Criticul nu le acceptă chiar dacă posteritatea le va clasifica drept valori. E de părere că despre valoarea creației bartókiene se vor pronunța marile centre din Vest. (Criticul se pronunță în numele publicului, ori în momentul acela el reprezenta doar o parte a publicului și încă aceea în descreștere). Face aluzii la legile dezvoltării muzicii, dar renunță *ab ovo* să considere etapa în care se pronunță ca o treaptă a dezvoltării fenomenului muzical, în general, al disonanței-consonanței în special. În susținerea afirmațiilor sale amintește și cîntatul pe note al lui Bartók. Irma Molnár, fosta studentă a lui Bartók, ne dă un răspuns la acest „argument" : prin acest lucru el accentua faptul că în primul rînd se consideră compozitor, nu pianist (406). În legătură cu centrele din Vest, acestea erau departe de sursele muzicii bartókiene — și nu puteau să cunoască comorile folclorice pe care se baza Bartók ; implicit, nu puteau sesiza contribuția lui la dezvoltarea muzicii universale. De altfel, la ora cînd criticul orădean formulase această idee, Vestul se pronunțase deja în favoarea muzicii bartókiene (1, 106—107. — 1, 278—281). Muzicianul orădean, Miklós Guttmann era informat de rezultatele la care ajunsese compozitorul, de succesele înregistrate de acesta în Vest, pe cînd Dr. B. A. nu avea cunoștință de ele. O singură scuză i se poate aduce lui B. A. : din lucrările cîntate cu această ocazie la Oradea, unele aparțineau deja unei noi etape componistice a lui Bartók (prima parte a *Sonatei, În aer liber, Nouă piese minuscule).* Acestei critici îi opunem altele, în număr mare — scrise mai devreme, în 1922, 1924, semnate de Seprődi, Oprescu, Járosy, Guttmann, Brăiloiu, Ciomac și alții.

La *Cluj* a concertat cu același program ca și la Arad, respectiv la Oradea. Ziarele au pregătit apariția sa și de astă dată. Criticile

accentuează din nou rolul său în muzica maghiară modernă, trăsăturile originale în interpretarea lucrărilor proprii. Se sesizează și etapa nouă la care ajunsese compozitorul — fără respingerea lucrărilor aparținînd acestei perioade. Doar într-una din critici se poate citi aluzia la folosirea mai liberă a formelor și totodată despre o oarecare „schematizare" (1,109—110). Dintre criticii clujeni, Imre Lakatos se angajase să analizeze noile aspecte ivite în creația bartókiană. Face legătura legitimă dintre includerea în program a lucrărilor din baroc și folosirea într-o mai mare măsură a elementelor contrapunctice. Lakatos semnalează deosebirea dintre entuziasmul publicului și posibilitățile acestuia de a-l urma pe compozitor pe culmile la care ajunsese. Apreciază însă în mod pozitiv încrederea publicului, respectul acestuia față de creator. După părerea sa, în noua melodicitate bartókiană, cu trăsături linear-polifonice, au un rol oarecare și muzica populară, precum și abținerea compozitorului de la folosirea unor formule din sursele sentimentale ale muzicii de salon (1,110—111).

Concertul din *Brașov* este relatat de cele trei ziare ale orașului ca un eveniment muzical cu mari promisiuni. Mai pe larg, de Bartók se ocupă Victor Bickerich, insistînd asupra problemei interpretării ca recreare a compozițiilor în arta oaspetelui (1, 111). Concertul a avut loc în sala festivă a gimnaziului Honterus, cu un program alcătuit din lucrări preclasice, clasice, romantice și moderne (1, 112) :

1. Mozart : *Fantezie* (do)
2. a) Scarlatti : *Sonată* (Sol)
   b) Della Ciaja : *Canzone* (Do)
3. Beethoven : *Sonata* op. 26 (La bemol)
4. a) Kodály : *Cîntec secuiesc de jeluire, Piese pentru pian* (op. 3 nr. 4, 6)
   b) Bartók : *Pentru copii* (caiet, nr. ?)
   c) Bartók : *Sonată*
   d) Bartók : *Bocetul nr. 1*
5. a) Bartók : *Burlesca nr. 1*
   b) Bartók : *Colinde* (seria I-a)
   c) Chopin : *Nocturnă* (do diez)
   d) Chopin : *Scherzo* (si bemol)

Criticul Henrik Horváth îl plasează pe Bartók ca interpret între cele două poluri reprezentate de Emil Sauer și Ferruccio Busoni — deci cu tendințe de a apropia pianul de instrumentele de percuție, exploatînd posibilitățile pedalei și ale tehnicii articulației. Horváth sesiza și o agogică originală, relația justă dintre detalii și edificiul complet al lucrării, precum și efectul interpretului asupra publicului amator de muzică modernă. Subliniază în mod deosebit interpretarea lucrărilor lui Chopin opusă concepției extremiste cu denaturarea lirismului poetic ; Bartók l-a prezentat pe compozitorul polonez ca un romantic riguros, cutezător. Criticul anonim de la *Kronstädter Zeitung* (Gazeta Brașovului) formulează între altele rezolvarea polurilor opuse și prin aceasta realizarea unei sinteze în arta bartókiană (1,112—113).

După planul inițial, de la Brașov ar fi trebuit să plece la Tîrgu Mureș, unde concertul ar fi avut loc la 22 februarie. Ziarele din orașul

Scanned with OKEN Scanner

de pe malul Mureşului au început să popularizeze sosirea lui din vreme. Concertul însă nu a avut loc din cauza îmbolnăvirii lui Bartók. În urma unei gripe staţionează cîteva zile în hotelul din Braşov, apoi, convins de medicul Kristóf Fogolyán, călătoreşte la *Sfîntu Gheorghe*. Ca recunoştinţă pentru primirea, tratarea şi găzduirea sa, după ce se restabileşte, dă un concert în beneficiul muzeului din acest oraş (după-amiezele cîntă pentru gazdele sale şi musafirii acestora). În timpul şederii sale la Sfîntu Gheorghe, ziarul local îi popularizează concertul şi activitatea cu rezultatele mai grăitoare. În programul concertului Bartók include lucrări preclasice, clasice, romantice şi moderne. Ca şi la Braşov, reia lucrări proprii din prima perioadă de creaţie (1,113—114) :

1. a) Mozart : *Fantezie* (do)
   b) Scarlatti : *Sonată* (Sol)
   c) Della Ciaja : *Canzone* (Do)

2. Beethoven : *Sonata* op. 26 (La bemol)

3. a) Kodály : *Cîntec secuiesc de jeluire*
   b) Bartók : *Seară la secui*
   c) Bartók : *Dansul ursului*
   d) Bartók : *Pentru copii* (7 piese)
   e) Bartók : *Sonatină*
   f) Bartók : *Bocet* (nr. ?)
   g) Bartók : *Allegro barbaro*

4. a) Bartók : *Burlesca nr. 2*
   b) Bartók : *Cincisprezece cîntece ţărăneşti maghiare* (nr. 7-15)
   c) Chopin : *Nocturna* (do diez)
   d) Chopin : *Scherzo* (si bemol)

Despre concert cunoaştem o singură cronică, în care se înregistrează într-un stil modest succesele interpretului şi ale compozitorului — acestea din urmă justificîndu-se uşor prin faptul că lucrările vechi puteau fi auzite în alte părţi, cu alte ocazii, precum şi prin cunoaşterea într-o măsură oarecare a surselor populare din care se inspirase autorul (1,114—115).

Cu ocazia acestui turneu l-au aşteptat pe Bartók şi timişorenii. Din cauza bolii însă a fost nevoit să renunţe nu numai la concertele din Tîrgu Mureş şi Timişoara, ci şi la cel organizat la Londra (1,115).

AL OPTULEA DRUM

După cum am arătat mai sus, pe la sfîrşitul deceniului al treilea, pentru Bartók activitatea concertistică devenise deja obositoare. Îmbolnăviri, probleme de locuinţă şi de altă natură l-au determinat să apară din ce în ce mai rar ca solist. În astfel de împrejurări nu a putut face faţă invitaţiei lui Buşiţia de a concerta la Beiuş în primăvara anului 1928 împreună cu Enescu. Din mai multe motive, în cele din urmă s-a renunţat la acest proiect în programul căruia Bartók a propus includerea *Dansurilor populare româneşti*, ciclu în care ultimele două piese sînt culese din Bihor, şi Zoltán Székely le transcrisese deja pentru vioară şi pian (1, 115).

Scanned with OKEN Scanner

Dintre încercările din acești ani mai amintim concertul planificat pentru 11 martie 1931 de Radu Urlățeanu. Conform planului, după această apariție ar fi urmat un concert la Arad (14 martie) și în ajunul turneului s-ar fi așezat placa memorială pe casa natală a compozitorului din Sînnicolaul Mare. Urlățeanu însă a fost silit între timp să renunțe la dirijat, și ajungînd într-o stare de disperare, s-a sinucis. După astfel de antecedente, în anul 1933, drumul lui Bartók a avut doar două stații : *Oradea* (14 dec.) și *Clujul* (15 dec). Acest turneu, în faza lui de plan a fost conceput de Bartók cu un program de muzică de cameră instrumentală, avînd ca partener pe violonistul Imre Waldbauer. În program ar fi figurat lucrări de Beethoven, Brahms și Bartók. Violonistul îmbolnăvindu-se, Bartók a renunțat la planul inițial, interpretînd și de astă dată piese pentru pian (1, 115—116).

La Oradea au apărut două avancronici. În prima se zugrăvește un portret viu, al lui Bartók, cu referiri la literatura contemporană (Ady). A doua polemizează cu critica formulată de Dr. B. A. cu șase ani în urmă, dezaprobă criticul care n-a putut face pasul spre elementul nou. Bartók de altfel trăsese concluziile criticii orădene mai sus amintite. Dacă analizăm programul celor două concerte (1927 și 1933), putem constata că renunțase la prezentarea unor lucrări mai recente. Pe cînd în concertul din 1927, din cinci creații proprii, trei erau compuse în 1926, acum abia găsim piese create după 1917. Iată programul din 1933 (1, 118) :

1. a) Bach		*Suită* (sol)
b) B. Marcello :		*Sonată* (Si bemol)
2. Bartók :	a)	*Baladă și dansuri vechi maghiare*
	b)	*Primul rondo*
	c)	*Seara la secui*
	d)	*Dansul ursului*
	e)	*Allegro barbaro*
3. Kodály :	a)	*Epitaf*
	b)	*Allegro giocoso*
4. Debussy :	a)	*Sarabandă*
	b)	*Toccată*
Bartók :		*Dansuri populare românești*
5. Beethoven :		*Sonata* op. 31 nr. 3 (Mi bemol)

Cunoaștem două critici despre concert. Prima scoate în evidență tehnica firească, plină de simplitate nobilă, în care se cristalizează cele mai complicate înlănțuiri armonice și își găsesc locul corespunzător elementele disonante și cele consonante. Criticul Adorján sesizează pe drept cuvînt o trăsătură esențială a portretului bartókian : personalitatea adecvată a lui Bartók se impune la un nivel mai înalt în compoziție. La interpret observă o obiectivitate, un quasi-aschetism clasificat de unii aproape ca rigiditatea pedagogului manierat. El consideră acestea ca izvorîte din modestia cunoscută, care se refugiază de publicitate (1, 118—119).

După turneu, apare la Oradea un interviu, în care este demn de relevat că Bartók vorbise despre culegerea materialului folcloric ca despre un proces continuu, constatînd totodată cu regret că arta sa

Scanned with OKEN Scanner

este încă puțin cunoscută de masele largi. La întrebări referitoare la viitorul muzicii nu se avîntă în prevestiri, în schimb își exprimă încrederea în perspectivele acestei arte (1, 119).

Publicul din Cluj a fost informat prin cotidiene locale tot în sensul unui concert de muzică de cameră cu Waldbauer. Abia în ziua concertului se află modificările survenite. Cu avancronică de astă dată se prezintă Ákos Garai. La Cluj Bartók a interpretat aceleași lucrări ca la Oradea. Și cu această ocazie a repurtat succese frumoase. A răspuns aplauzelor publicului cu o sonată de Beethoven. În urma acestui concert auditorii s-au îmbogățit cu noi impresii, noi trăiri. Pe criticul ziarului *Keleti Ujság* l-a frapat mai ales întîlnirea polurilor opuse: statura firavă — manifestările pline de energie, aspecte de bărbăție — gingășie tainică etc. Criticul ziarului *Ellenzék* se referă la muzica populară maghiară care începuse să fie cunoscută în Europa odată cu apariția lui Bartók, în parte tocmai ca urmare a activității sale folcloristice și regretă că portretul componistic nu s-a îmbogățit cu trăsături noi. Într-adevăr, afară de unul din cele *Trei rondouri* (compus în 1927), Bartók nici aici n-a prezentat lucrări recente. La Cluj, ca și la Oradea, apare un interviu din care aflăm amănunte referitoare la familia sa (originară din comitatul Borsod), interesul stîrnit de culegerea muzicii populare ceangăiești. S-a planificat și un popas de culegere de cîntece la Izvorul Crișului, care însă nu a avut loc din motive obiective. Cele două concerte ale acestui drum au fost organizate din inițiativa lui Gábor Sárkány, președintele Asociației Ziariștilor (1, 120—121).

DRUMUL AL NOUĂLEA

În această stagiune îl găsim încă o dată în România. După planul inițial, concertele din capitală ar fi fost urmate de altele în Banat, legate de așezarea plăcii memorative la Sînnicolaul Mare (se împliniseră douăzeci și cinci de ani de la începerea activității sale folcloristice). Ideea serbării — conform celor două surse publicistice (1, 121) — a pornit de la Urlățeanu și Drăgoi. În preajma războiului mondial, în atmosfera încordată a vremii, serbările și concertul de la Timișoara n-au avut loc, placa urmînd să fie așezată după terminarea războiului, în anii democrației populare, la sfîrșitul anului 1951 (1, 121).

Cu ocazia acestui drum a conferențiat în sala Dalles — la București — despre influența muzicii țărănești asupra celei culte. Au avut loc și două concerte: în ziua de 19 februarie în sala *Maison des Français*, cu un program în care apar pentru prima oară la noi în concertele sale lucrări de Purcell, noi piese de Kodály (1, 122):

1. a) Purcell: *Preludii* (Sol, Do)
   b) Marcello: *Sonată* (Si bemol)
   c) Rossi: *Toccată* (la)
   d) Della Ciaja: *Canzone* (Do)

Scanned with OKEN Scanner

2. Kodály : a) *Cîntec secuiesc*
b) *Rubato*
c) *Epitaf*
d) *Allegretto*
e) *Allegro molto*

3. Bartók :a) *Sonată*
b) *Trei rondouri*
c) *Muzica nopții*
d) *Baladă*
e) *Vechi cîntece de dansuri*

După două zile a avut loc o serată la Studioul Radioului din capitală, cu o lucrare de Bach și șase proprii — toate din prima etapă (1, 123—124) :

1. Bach : *Suita a treia engleză*

2. Bartók : a) *Suita* (op. 14)
b) *Burlesca a doua*
c) *Dansul ursului*
d) *Seara la secui*
e) *Dansuri populare românești*
f) *Allegro barbaro*

Această apariție a lui Bartók la București a fost organizată de Amicii Muzicii. Avancronicile apărute poartă semnăturile lui Nottara și Brăiloiu. Etnomuzicologul român scrie despre Bartók ca despre una dintre figurile cele mai marcante ale artei contemporane, care este legată prin multe fire trainice de muzica populară românească. Tot Brăiloiu formulează din nou recunoștința neamului românesc față de Bartók pentru meritele sale privind culegerea și editarea unui număr mare de cîntece și dansuri românești. Din ecoul concertului menționăm rîndurile așternute pe hîrtie de Simion Rîmniceanu. — cu gratitudinea amatorilor muzicii și a specialiștilor pentru munca depusă ca folclorist (culegerea și sistematizarea muzicii populare românești), cu sugerarea forurilor competente : organizarea unui concert Enescu—Bartók, profitînd de prezența celor doi muzicieni în capitală. Andrei Tudor se referă la trăsăturile esențiale ale pieselor audiate, menționînd forța expresivă a compozitorului în *Sonată. Muzica nopții* îi pare a fi descriptivă, impresionantă, cu înnoiri armonice (1, 123).

După două decenii, folcloristul I. R. Nicola va reîmprospăta amintirea acestui concert, cu semnalarea atmosferei sărbătorești, situînd interpretul lîngă compozitor și muzicolog (1, 123).

Despre serata de la studio n-au apărut materiale în presă, serata coincizînd cu un concert dat de Enescu.

DRUMUL AL ZECELEA

Pentru anul 1936 s-au planificat mai multe concerte, dar din cauza situației politice încordate, în ultimă instanță s-a realizat numai cel de la *Timișoara,* în ziua de 2 mai, organizat de Aurel Tămașiu (1,124.—410.—414). Bartók își împlinea acum dorința din 1933, de a da un concert de muzică de cameră instrumentală. Partenerul său era

Scanned with OKEN Scanner

Ede Zathureczky, deja violonist de talie mondială. Concertul din Teatrul Municipal avea în program lucrări originale, transcrieri — clasici și moderni (1,124—125) :

1. Mozart : *Sonată pentru vioară și pian* (La, K 526 ?)

2. Bartók : a) *Rapsodie pentru vioară și pian* (nr. 1)
   b) *Rondo*
   c) *Cincisprezece cîntece țărănești maghiare* (nr. ?)
   d) *Dansuri populare românești* (transcriere pentru vioară și pian, realizată de Zoltán Székely)
   e) *Sonatină* (transcriere pentru vioară și pian, realizată de Endre Gertler)

3. Beethoven : *Sonata Kreutzer*

Critica apreciază colaborarea armonioasă dintre cele două instrumente, latura emotivă a interpretării, succesul lui Bartók în piesele solistice. La rîndul său, Bartók a cîntat, la cererea publicului, prelucrări din muzica populară românească. Dezső Braun scoate la iveală în critica sa moștenirea lisztiană în creația și arta interpretativă a lui Bartók. Găsește atribute corespunzătoare pentru interpretarea lui *Zathureczky* (simțul adînc al stilurilor, inteligența, tonul clar, strălucitor, aptitudinile deosebite de tehnica instrumentului). Sárkány scoate în relief între altele personalitatea lui Bartók, la conturarea căreia un rol de netăgăduit l-au avut atît neoromantismul cît și expresionismul (1, 125—126).

Cu acest concert se încheie șirul prezențelor lui Bartók în orașele României, cu toate că au mai existat proiecte ulterioare, sortite eșecului din cauza apropierii celui de al doilea război mondial. În 1938 de exemplu, George Georgescu a dirijat la Budapesta. Cu această ocazie s-a gîndit la programarea lui Bartók cu Filarmonica bucureșteană în cursul anului următor. În 1939 se duceau deja tratative în vederea organizării unui turneu. Între timp, după cum se știe, în octombrie 1940 Bartók părăsește Europa pentru totdeauna.

*

Dacă privim *numărul* drumurilor și al concertelor, observăm o mică fluctuație, în esență, o tendință de scădere :

	ani i						
	1922	1924	1926	1927	1933	1934	1936
Numărul drumurilor	3	2	1	1	1	1	1
Numărul concertelor	11	11	4	6	2	2	2

Acest fenomen de altfel este valabil în general în activitatea interpretativă a lui Bartók, iar în ceea ce privesc concertele sale date în România, se explică în plus, și prin situația economică din ce în ce mai gravă din anii 1929—1930, precum și prin atmosfera politică încordată din preajma celui de al doilea război mondial. În timpul primelor turnee, în general, probleme financiare se semnalează mai rar. În acest sens avem doar știre despre unele îngrijorări ale impresarului

Scanned with OKEN Scanner

din Sibiu. Două documente de presă ne stau la dispoziţie în legătură cu organizarea concertelor din acele vremuri. Ele dovedesc că organizarea unor concerte cu interpreţi de talie universală se lovea de greutăţi băneşti. Un ziar din Arad, făcînd bilanţul concertelor din anul 1925, constată trei motive fundamentale care îngreunau înflorirea unei vieţi concertistice :

a) cheltuieli uriaşe — între acestea impozitul de 32 la sută,

b) onorariul prea mare al unor artişti, majorat cu banii plătiţi pentru viză, drum, hotel şi altele.

c) din aceste cauze, concertele cu interpreţi din străinătate se puteau organiza numai cu bilete scumpe. Onorariile pentru aceşti artişti variau între 100 şi 3000 de dolari. Bartók se încadra în categoria celor care concerta la noi pentru suma minimă (1, 127—128). Numai o pricepere şi o organizare excepţională putea asigura intrarea cu preţuri convenabile. Trebuie evidenţiată ca realizare unică în acele vremuri, organizarea concertului dat de Bartók la Satu Mare, concert organizat de membrii Asociaţiei Muzicale, cu invitarea muncitorilor uzinelor şi a elevilor la repetiţia generală. O dare de seamă ne dovedeşte cifric că apariţia lui Bartók la Cluj, în 1933, nu a adus venituri financiare demne de atenţia unor impresarii (1,128—129). A rămas deci sarcina morală a unor asociaţii de a uşura audierea artei marilor creatori, lucru pe care îl puteau face de cîteva ori, mai rar, sau chiar niciodată impresarii. Norocul publicului că într-un fel sau altul, aceste concerte au avut totuşi loc, ele însemnînd momente solemne pentru publicul oraşelor respective.

Nu este lipsită de interes *proporţia numerică* a concertelor sale date în diferite oraşe ale ţării, — raportată la centrele mari ale lumii. Tabelul următor, întocmit pe baza publicaţiilor lui Demény, şi completată de Béla Bartók jun. [5] prezintă următoarele cifre :

Oraşul	Numărul concertelor
Budapesta	183
Londra	31
Bratislava	23
New York	21
Viena	17
Berlin	15
Paris	13
Seghedin	9
Cluj	8
Amsterdam	8
Frankfurt am Main	8

Oraşul	Numărul concertelor
Boston	7
Bucureşti	5
Oradea	5
Timişoara	5
Roma	5
Basel	4
Zürich	4
Arad	3
Braşov	2
Lugoj	2
Bruxelles	2

[5] Mulţumim şi pe această cale amabilitatea fiului compozitorului de a ne fi pus la dispoziţie aceste cifre.

Scanned with OKEN Scanner

Bartók a întocmit programele acestor concerte cu mare băgare de seamă, cu o tactică artistică fină. La baza lor — după cum am arătat în introducere — pe lîngă scopul educativ-artistic — stătea ideea înfrăţirii popoarelor. Este semnificativ — şi mai mult ca un simbol simplu — faptul că în nici un oraş din România n-a concertat fără a include în program, sau fără a interpreta în completarea programului una sau mai multe creaţii ale sale inspirate din folclorul românesc. Acest aspect îşi are rădăcini în stima sa faţă de muzica populară românească, faţă de poporul român. Din creaţiile sale în cadrul acestor concerte au figurat o serie de titluri — în formă integrală sau fragmentară : o lucrare orchestrală *(Două portrete)*, una pentru pian şi orchestră *(Rapsodia op. 1)*, un ciclu pentru voce şi pian *(Opt cîntece populare maghiare)*, muzică de cameră instrumentală *(Cvartetul de coarde nr. I, Rapsodia nr. I pentru vioară şi pian, Sonata nr. II pentru vioară şi pian)*, precum şi un lung şir de compoziţii pentru pian *(Allegro barbaro, Cincisprezece cîntece ţărăneşti maghiare, Colinde româneşti, Dansuri populare româneşti, Două dansuri româneşti, Improvizaţii pe cîntece ţărăneşti maghiare, În aer liber, Nouă piese minuscule, Patru bocete, Patrusprezece bagatele, Pentru copii, Rapsodie, Schiţe, Sonată, Sonatină, Suită, Trei burleşti, Trei rondouri, Zece piese facile)*.

Pe lîngă aceste lucrări a interpretat valori universale din cultura muzicală europeană, din creaţia lui Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Debussy — cu sublinierea esenţei creaţiilor, cu respectul cuvenit acestor mari genii. A împrospătat repertoriul cu compoziţii aproape date uitării. Astfel găsim în programele sale lucrări de Domenico Scarlatti, François Couperin, Della Ciaja, Rossi, Marcello, Purcell — unele în transcripţie proprie. A tălmăcit cu un devotament sincer piesele marelui său prieten, tovarăş de idei şi de luptă culturală — Zoltán Kodály. Unele din aceste piese au figurat în program mai rar, altele de mai multe ori, în cea mai mare parte ca premiere pe ţară. Cele compuse în 1926 şi după acest an au făcut posibilă sesizarea tendinţei de sistematizare a trăsăturilor stilistice aparţinînd genurilor mai ample, mai pretenţioase. Programele astfel concepute au apropiat valorile multiseculare ale culturii muzicale, facilitînd totodată şi întîlnirea publicului cu creaţia modernă — reprezentată prin creaţia lui Debussy, Bartók, Kodály. Prin *interpretul* Bartók nu numai publicul ci şi specialiştii au putut să pătrundă mai uşor în lumea creatoare a lui Bartók-*compozitorul*, şi prin el — cum am arătat mai sus — în muzica secolului al XX-lea. Totodată, publicul prezent la aceste concerte şi-a putut da seama de unele trăsături ale *omului* Bartók, trăsături caracteristice care păreau mai marcante chiar la prima vedere.

Cum îl *prezintă* pe Bartók presa din România din acele vremuri ? Ce sesizează din arta sa componistică şi interpretativă ? Pe baza majorităţii cronicilor, sau criticilor apărute de sub tipar, trăsăturile subliniate mai frecvent, sau altele mai sporadic, dar mai importante, ni se dezvăluie o caracterizare triplă : omul — compozitorul — interpretul Bartók (1,130—132).

Despre *omul*-Bartók se menţionează între altele că este simplu, o individualitate armonioasă, modest sau chiar foarte modest, eroic — în sensul luptelor duse pentru afirmare, pentru realizarea scopurilor

Scanned with OKEN Scanner

sale artistice (între altele : culegerea cîntecelor populare) — simpatic, neîndemînatic, conștiincios, rezervat, doritor de a cunoaște, a învăța cît mai multe.

Despre Bartók *compozitorul* între altele se pot citi următoarele caracteristici observate de cronicari și critici : este curajos — în sensul de a putea trece la inovații în specialitatea sa, are o fantezie involtă, nu poate fi analizat, este original, formele sale muzicale sînt perfecte, desăvîrșite. Este o personalitate revoluționară (în sensul de a avea curajul să rupă cu tradiția, are o instrumentație muzicală plină de bravuri — sau inversul : instrumentația sa este monotonă. Exprimă adevărul, luptă contra indiferenței, contra neînțelegerii publicului și a specialiștilor. E greu de înțeles, e neliniștit, dar sincer, plin de demnitate. Compune o muzică plină de culori, tinde spre o unitate stilistică, pășind pe cărări nebătătorite care oferă și unele experiențe. Muzica sa este variată, iar el compozitorul — ingenios.

Desigur, cea mai bogată în aprecieri, în caracterizare, este activitatea *interpretativă*. Se pot citi sesizări ca : puterea de convingere, tehnica uluitoare, dinamica bine conturată, staccatouri fine, originalitatea interpretării, finețea, alteori caracter energic, robust sau chiar aspru. Dispune de o virtuozitate impunătoare, aprofundîndu-se în lumea creațiilor pe care le tălmăcește cu genialitate, subliniind esența acestora. În cazul cînd interpretează lucrări ale altor compozitori, se supune totalmente concepției acestora, respectă individualitatea compozitorului — fără să-și piardă propriile particularități ale stilului interpretativ. Renunță la efectele exterioare ; este precis, tălmăcirea sa fiind plină totuși de un parfum al poeziei. Dispune de o tehnică specială de intonare a disonanțelor. Interpretarea sa este bogată în culori, evocă o largă scară a sentimentelor, asigură auditorilor trăiri, realizînd în mod clar cerințele formelor muzicale.

În aceste cronici și critici se repetă uneori idei cu o nuanță oarecare, alteori noțiunea nu este aleasă în modul cel mai fericit, cronicarul tatonează între expresii, ba chiar își contrazice colegul. Se poate sesiza deci o oarecare latură de subiectivism, ceea ce se explică într-o măsură oarecare prin specificul muzicii. Din punctul de vedere al stilului scrierilor, tabloul e asemănător : înștiințarea improvizată la unul din poluri și scrierea cîntărită, documentată, formulată cu pretenții beletristice chiar, la celălalt. Acești doi poli se completează reciproc, formînd astfel unitatea contemporană a criticii muzicale din orașele noastre. Numai cu studierea ambelor aspecte ajungem la tabloul real care înmănunchează aproape un deceniu și jumătate și în a cărui sferă se încadrează activitatea concertistică a lui Bartók în țara noastră.

În cazul cîtorva interviuri Bartók s-a dovedit a fi mai comunicativ ca în general, și după întrebările ziariștilor a vorbit despre scopurile sale componistice, despre recitaluri, a informat publicul despre unele momente din viața sa, a clarificat probleme legate de familia sa. Cu astfel de ocazii a aflat publicul amănunte despre pantomima *Mandarinul miraculos,* despre entuziasmul său provocat de frumusețile Brașovului, și altele. E adevărat că a apărut (în unele din aceste interviuri) — probabil din eroare — și un plan, o călătorie a lui Bartók în India, despre care nu se poate citi în alte surse și care nu s-a rea-

Scanned with OKEN Scanner

lizat (1,103—104). Tot în aceste interviuri Bartók s-a pronunţat cu stimă şi apreciere sinceră asupra colaboratorului şi prietenului său, Kodály, despre Dohnányi, despre Enescu şi Drăgoi, despre Antal Molnár şi László Lajtha.

Desigur, portretul lui Bartók, prezentat de cronicile, criticile, articolele şi studiile apărute în periodicile vremii la noi, nu poate fi original întru totul. Multe s-au scris despre el înainte de a concerta pe la noi, s-a caracterizat compozitorul, s-a descris interpretul şi omul deopotrivă. Şi totuşi, aceste cronici au meritul de a sublinia faptul: cum l-au văzut la noi, ce au sesizat din arta sa. Este demn de menţionat ca un eveniment în istoria culturii că la Arad, la Timişoara, la Sibiu, la Oradea, la Tg. Mureş, Braşov şi la Cluj apare în cadrul unei vieţi concertistice cu unele tradiţii relativ vii. Concertele sale din capitala ţării se înşiruie lîngă cele susţinute de artişti cu un renume mondial, ca Felix Weingartner, Leo Sirota, Enrico Mainardi, Richard Strauss, Egisto Tango, Eugen d'Albert, Bruno Walter, Vincent d'Indy, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Arthur Rubinstein şi alţii. Dar ceea ce este mai interesant: în condiţiile culturale de atunci s-au organizat concerte Bartók în oraşe mici ca Sfîntu Gheorghe, Satu Mare, Beiuş, Sebeş, Sighetul Marmaţiei, Lugoj. Meritul de a-l descoperi pe Bartók-interpretul pentru oraşele noastre îi aparţine lui Károly Rezik, iar în ceea ce priveşte atitudinea pozitivă a publicului, cele mai grăitoare exemple sînt concertele de la Lugoj şi de la Cluj, unde într-un interval de cîteva zile, respectiv de o săptămînă, a concertat de cîte două sau trei ori.

Scrierile apărute în legătură cu concertele lui Bartók relevă cîteva probleme actuale în acele vremuri, unele cu caracter de organizare, altele cu caracter de estetică muzicală sau pedagogie muzicală. Mai mulţi dintre critici semnalează cerinţa ca pedagogia muzicală să pregătească noua generaţie de interpreţi pentru studierea, redarea creaţiilor moderne, se accentuează cerinţa de transformare a tehnicii interpretative, modernizarea ei, fenomen ce va duce la popularizarea muzicii veacului XX. De asemenea se relevă de cîteva ori problema disonanţei-consonanţei în creaţia lui Bartók şi în general în muzica modernă. Folosirea disonanţelor de către Bartók este justificată din punctul de vedere al evoluţiei limbajului muzical, în parte şi pe baza muzicii populare. Astfel se justifică o serie de procedee folosite de compozitori moderni. Pe lîngă elementul armonic, se ridică şi problema melodiei moderne, a ritmicii şi a formei, fapt care dovedeşte că în esenţă toate elementele limbajului muzical — inclusiv instrumentaţia — se încadrează în procesul de dezvoltare. Noul ideal de stil al secolului este altul, diferă de cel al secolului precedent — fără să rupă legătura cu tradiţiie muzicale, ideal la rîndul lui dezvoltat pe baza unor legi generale şi speciale, şi ajungînd la rezultate care caracterizează deja muzica secolului XX în perioada concertelor de care vorbim.

Valoarea cronicilor sau a criticilor legate de concertele lui Bartók este relativă. Se întîmplă ca cronica să conţină erori referitoare la viaţa sau activitatea compozitorului. Tonul, stilul lor este moderat, cumpănit sau plin de elogii şi numai în mod cu totul sporadic exclu-

Scanned with OKEN Scanner

sivist, cu tendința negativă. În elanul admirației cîteodată cititorii se puteau afla în fața unor atribute extremiste. Pentru a-și susține părerea, în anumite cazuri criticul sau cronicarul se informa din literatura muzicală străină și se autojustifica cu aprecierile acestora, apela la autoritatea muzicologiei, criticii germane, franceze, engleze sau italiene — la criticile sovietice muzicologia burgheză nu se referea deoarece acestea nu prea erau cunoscute. În presa timpului se dă cuvîntul și lui Bartók, în formă de autobiografie, interviuri sau chiar studii. În cazurile cînd pe lîngă pregătirea specialistă a criticului acesta dispunea și de responsabilitatea literaturii, s-a ajuns la unele studii de valoare, chiar dacă unele dintre ele au scăpări neesențiale. Astfel la cele două poluri ale aprecierii stau două extreme : pe de o parte cronica care consemnează evenimentul cu o pricepere oarecare, iar pe de alta : studiul aprofundat, bazat pe analize conștiincioase și pe sinteza acestora.

Unul din meritele deosebite ale presei de atunci îl constituie faptul că a pregătit în mod aprofundat publicul pentru concertele lui Bartók. Avancronicile și cronicile au un aspect variat. Unele par a servi numai enunțarea acestor concerte cu un oarecare caracter afacerist, altele tind spre sublinierea unor momente mai importante din viața și activitatea lui Bartók, acestea din urmă bazîndu-se pe cunoașterea operei bartókiene, folosindu-se de scrierile muzicale apărute mai înainte, fie în țară, fie în străinătate (de ex. numărul festiv Bartók al revistei *Musikblätter des Anbruch*, unele numere ale revistei *La Revue Musicale* etc.). Cîteodată se citează studii, sau se concentrează în cîteva rînduri trăsături esențiale ale creației sau interpretării. Se poate observa o diferență de calitate în ceea ce privește scrierile apărute după concerte. Unii se mulțumesc cu înregistrarea simplă a evenimentului, în stilul cronicarilor muzicali, în stil cu caracteristici ale unei improvizații, alții tratează despre concert, analizează în mod succint lucrările cîntate, prezintă interpretul pe baza unei documentări aprofundate din punct de vedere psihologic, estetic, sau al istoriei muzicii, al dezvoltării culturii muzicale, ajungînd la portrete cuprinzătoare, sesizînd unele probleme ale creației bartókiene, dînd totodată și răspuns la ele. Despre Bartók, despre concertele sale ne-au rămas scrieri semnate de reprezentanți ai vieții muzicale ; avem cîteva manifestări frumoase ale literaților. În acest sens se pot aminti nume ca : Károly Molter, Árpád László, Járosy, Guttmann, Delly Szabó, Bródy, Szelle, și în primul rînd muzicologul Seprődi. Sînt semnificative scrierile, aprecierile specialiștilor români și germani, aprecieri făcute de Enescu, Brăiloiu, Nottara, Oprescu, Ciomac, Alessandrescu, Andrei Tudor, respectiv de Bickerich, Burmaz, Honigberger și alții.

În urma acestor concerte Bartók ajunge la *legături* mai strînse cu reprezentanții vieții muzicale din centrele atinse ale țării. Se ivesc ocazii de convorbiri cu Seprődi la Cluj, cu Brăiloiu la București, cu Drăgoi la Timișoara, cu Szelle la Arad, convorbiri care duc la dezvăluirea unor trăsături ale artei sale, la clarificarea unor genuri, la colaborări ulterioare. Cunoaștem și o fotografie din anul 1926 care îl prezintă pe Bartók în mijlocul prietenilor săi din capitală, în fața Ateneului. Între colaboratorii săi la aceste concerte, pe lîngă Enescu,

Scanned with OKEN Scanner

— după cum am văzut — întîlnim muzicieni din mai multe orașe — pe Georgescu, Folescu, Zathureczky, Rezik, Hoffmann, Dudutz, Farkas, Kelmay, Kovács, formația Nottara.

Cu ocazia turneelor avute în România, au apărut în presă cîteva *desene* despre Bartók — la Cluj-Napoca două de Márton Hosszú, la București de Iosif Ross și I. Kapralik, iar la Oradea a folosit aceste ocazii binevenite tot cu același scop, făcînd mai multe schițe, desene, Alfréd Maczalik.

*

Concertele lui Bartók, desigur, nu au avut un rol decisiv în formarea sa ca artist, ca compozitor, este însă un fapt incontestabil că afară de ultimele două, ele au avut un efect plăcut asupra lui. De mai multe ori s-a pronunțat apreciind atmosfera caldă a concertelor de aici, atitudinea pozitivă a publicului. Mama lui Bartók, într-o scrisoare adresată către soția lui Rezik, atestă și ea acest atașament al compozitorului-interpret. Întîmpinările solemne din 1922 și pînă în 1933 au contrabalansat umbra concertelor din 1934 și 1936, și cînd a plecat în autoexil, în bagajele sale ducea și culegerile lui de muzică populară românească, sistematizarea acestui material bogat preocupîndu-l pînă în ultimele zile ale vieții sale, volumele impozante ale acestei munci persistente, pretențioase dovedesc încă odată în plus devotamentul său pentru muzica populară în general, pentru cea românească în special.

Ce au însemnat aceste concerte pentru publicul din România? Posibilitatea de a arunca o privire în „atelierul" intelectual al unuia dintre reprezentanții de frunte ai muzicii moderne, și prin aceasta și în muzica secolului nostru, de a sesiza procedeul de sintetizare a acestui limbaj muzical.

Interpretarea lucrărilor proprii a înlesnit cunoașterea artei sale nu numai de către public, ci și de specialiști, a încurajat interesul pentru muzica nouă, sau a intensificat interesul odată stîrnit. Mulți dintre auditorii săi care — cu ocazia primei întîlniri — au avut anumite rezerve față de muzica sa, ulterior au devenit adepți sinceri ai creației bartókiene.

Apariția sa pe scenele orașelor din România — la fel ca și a altora de talia sa — a contribuit la ridicarea nivelului vieții concertistice din centrele respective, iar prin programele sale a participat și ca artist interpret la realizarea frăției dintre popoare, ca „pilda omului viitor", — cum l-au văzut deja contemporanii săi și cum va trăi în amintirea generațiilor care-l urmează.

BIBLIOGRAFIE

1. Benkő, András: *Bartók Béla romániai hangversenyei* [Concertele lui Béla Bartók în România]. București, 1970.

207 bis **Alessandrescu, Alfred:** *Les concerts de Béla Bartók.* În: „L'indépendance Roumaine". București, 23 oct. 1924.

400 bis **Lakatos, Ștefan:** *Primul concert în Ardeal al lui Béla Bartók.* În: *Studii muzicologie.* București, 1957, nr. 6, p. 81—88.

Scanned with OKEN Scanner

460 **K. Molnár, Irma:** *Ismertem Bartókot.* [L-am cunoscut pe Bartók]. În: „Utunk", Cluj-Napoca, XXV (1970), nr. 40, p. 5.

407 **Lakatos, István:** *Bartók-dokumentumok* [Documente-Bartók]. În: „Művelődés", Bucureşti, XXIII (1970), nr. 9, p. 12—16.

408 **Lakatos, István:** *Egy és Kolozsváron* ([O seară la Cluj]. În: *„Igaz Szó"*, Tg. Mureş, XVIII (1970), nr. 9, p. 397—401.

409 **Lakatos, István:** *Romániai Bartók-bemutatók* [Premiere-Bartók în România]. În: „Utunk", Cluj-Napoca, XXV (1970), nr. 40, p. 10.

410 **Pintér, Lajos:** [*Bartók Béla*] *Aradon és Temesváron* [Béla Bartók la Arad şi la Timişoara]. În: „Igaz Szó", Tg. Mureş, XVIII (1970), nr. 9, p. 461—465.

411 **Szász, Károly:** [*Bartók-*] *Hangversenyek Vásárhelyen* [Concerte-Bartók la Tg. Mureş]. În: „Vörös Zászló", Tg. Mureş, 27 sept. 1970.

412. **Szekernyés, János:** *Bartók Béla temesvári hangversenye* [Concertul lui Béla Bartók la Timişoara]. În: „Szabad Zzó", Timişoara, 27 sept. 1970.

413 **Voicana, Mircea — Firca, Clemensa — Hoffman, Alfred — Zottoviceanu, Elena:** *George Enescu*, Bucureşti, 1971.

414 **Pintér, Lajos:** *Bartók és Kodály román impresszáriója emlékezik* [Din amintirile impresarului român al lui Bartók şi Kodály]. În: Új Élet, Tg. Mureş, XV (1972), nr. 10, p. 16.

415 **László, Ferenc:** *Széljegyzetek egy Bartók-kézirat margójára* [Note marginale la un manuscris de Bartók]. În: Bartók-dolgozatok. Red. Ferenc Lázló, Bucureşti, 1974, p. 29—39.

416 **Szekernyés, János:** *Bartók első temesvári hangversenye* [Primul concert al lui Bartók la Timişoara]. În: *A hét*, Bucureşti, V (1974), nr. 12, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

RADU CONSTANTINESCU

Scrisori de muzicieni în arhiva Wachmann

Scanned with OKEN Scanner

Alcătuită treptat, începînd din anul 1833, arhiva Wachmann, care este în același timp cea mai bogată și cea mai însemnată arhivă muzicală personală românească, a fost pînă de curînd ocolită în mod inexplicabil de cercetătorii trecutului nostru artistic. Socotim folositor de aceea a face cunoscute măcar o parte din actele și scrisorile care o compun, scoțînd astfel la iveală mărturii ale vieții și activității celor care și-au adus o importantă contribuție în veacul trecut la pregătirea muzicii naționale.

Din nefericire, hîrtiile lui Ioan Wachmann din perioada 1833—1847, cu excepția cîtorva fragmente răzlețe, au pierit în timpul marelui incendiu care a distrus a treia parte din București în anul 1847. Tot astfel, borderourile serale ale direcției Teatrului Național din perioada 1851—1854 și scrisorile lui Ioan Wachmann către fiul său Eduard (1853—1863), încredințate de acesta din urmă în 1896—1897 lui D. C. Ollănescu-Ascanio, spre a le folosi la alcătuirea istoriei teatrului românesc ; rămase în posesia scriitorului, ele au dispărut la moartea lui (1908), succesorii săi ignorîndu-le valoarea. Totuși, partea a doua a lucrării lui Ollănescu, tipărită în *Analele Academiei Române. Memoriile secției literare,* seria II, tom 20 (1898), p. 27—349, cuprinde, în traducere, întinse fragmente din actele și scrisorile de care vorbeam.

Covîrșitoarea majoritate a pieselor păstrate, datînd din anii 1848—1908, a fost cedată de către familia muzicianului în 1931 Bibliotecii Academiei, unele fiind înregistrate în fondurile românesc (nr. 5391—5423) și grecesc (nr. 959) de manuscrise, altele în fondul general de imprimate, notele muzicale tipărite sau manuscrise slujind tot atunci la alcătuirea primului fond al cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei, înființat cu acel prilej.

Acele hîrtii care nu fuseseră clasate și legate de însuși Eduard Wachmann, între 1896—1908, s-au împrăștiat cu timpul, o mică parte doar (anii 1844—1900) ajungînd mai apoi în posesia Muzeului Teatrului Național, unde se află și astăzi răspîndite, fără a fi clasificate și inventariate, în felurite mape, dosare și vitrine.

Arhiva Wachmann de la cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Academiei este împărțită astfel : mss. românești 5391 (acte și scrisori din anii 1853—1860), 5392 (anii 1861—1866), 5393 (anii 1867—1870), 5394 (1871—1875), 5395 (1876—1880), 5396 (1881—1885), 5397 (1886—1888), 5398 (1889—1890), 5399 (1890), 5400 (1891), 5401 (1892), 5402 (1893), 5403 (1894), 5404 (1895), 5405 (1896), 5406 (contracte și acte din anii 1853—1884), apoi acte privind concertele simfonice în mss. rom.

Scanned with OKEN Scanner

5407 (anii 1885—1887), 5408 (1891), 5409 (1893), 5410 (1894), 5411 (1895), 5412 (1896), 5413 (1897), 5414 (1899), 5415 (1901), 5416 (1905), 5417 (1906), pe urmă acte și adrese din anii 1889—1890, în ms. 5418, hîrtii felurite ale lui Ioan Wachmann din 1848—1863, în ms. 5419, chitanțe ale Societății Filarmonice din 1868—1872, în ms. 5420, un caiet de regie muzicală din 1853—1863, cu adaosuri din 1892, în ms. 5421, alte hîrtii ale celor doi Wachmann din 1850—1908, în ms. 5422, și dosarul filialei române a lui Richard Wagner Verein pe anii 1884—1898, în ms. 5423.

Vom face acum inventarul scrisorilor mai importante, reproducînd așijderea piesele cele mai însemnate din corespondența păstrată în arhiva Wachmann, adăugînd totodată, spre folosul celor doritori a cerceta mai în amănunțime mărturiile privind un muzician sau altul, indicații bibliografice și arhivistice. Scrisorile în altă limbă decît cea română vor fi reproduse numai în traducere.

BIBLIOGRAFIE

— **Cristian Ghenea,** *Documente privind mișcarea muzicală românească 1860—1920,* în *Studii muzicologice*, București, II (1957), nr. 1, p. 119—128; nr. 3, p. 75—107; III (1958), nr. 1, p. 113—120; nr. 2, p. 105—112.

— **George Franga,** *Teatrul Național în texte și documente (1833—1877),* 2 volume dactilografiate (București, 1960).

— **George Franga,** *Opera română în texte și documente (1833—1920),* 8 volume dactilografiate (București, 1960).

— **Ion Magnea-Potopin,** *Valoarea donației Wachmann în constituirea fondurilor cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei,* în: *Studii și cercetări de bibliologie*, București, 11 (1969), p. 289—294.

— **Octavian Lazăr Cosma,** *Hronicul muzicii românești.* IV. *Romantismul (1859—1898),* București, Editura muzicală, 1976.

IOAN ANDREI WACHMANN (1807—1863)

1. Scrisoare către o persoană necunoscută, București, iulie 1848 (ms. 5419, f. 17^{v}, limba germană).

„Cinstea casei mele a fost înfierată. Nu glumele de ocară de la cîrciumă și împunsăturile batjocoritoare și nici vreo bănuială neîntemeiată nu m-ar fi făcut niciodată să fac ceea ce am făcut; de mai multă vreme supravegheat cu viclenie și mai apoi de martori neobservați, care au făcut să se risipească orice îndoială. Chiar dacă nu e vorba de o faptă de înaltă crimă, ea trebuie să ducă la un sfîrșit violent, pentru a nu mai fi martori ai unei josnice nelegiuiri. Scrisoarea Dvs. nu a ajuns în mîinile cui trebuia. Primiți...“

2. *Muzica națională a românilor* (ms. 5419, f. 133^{v}, 190—191). Articol scris în limba germană, desigur în 1851, spre a fi imprimat în fruntea celui de al treilea caiet de *Melodii valahe*, culese și transcrise

de Wachmann, treptat editate de casa H. F. Müller-Fr. Büsing din Viena. Cele patru caiete apărute nu poartă dată, aceasta putînd fi dedusă din corespondența muzicianului cu editorii vienezi. Astfel, caietul I, *Roumanie. Recueil de danses et d'airs valaques originaux*, a fost tipărit probabil în 1848, în orice caz scurt timp înaintea caietului II, *Bouquet de mélodies valaques originales*, acesta apărut cu siguranță în 1850, așa cum arată scrisoarea lui H. F. Müller din 10 octombrie 1850 (ms. 5422, f. 1—2), în care răspunzînd propunerii din 10 august făcute de I. A. Wachmann, declara că ar lua în considerare oferta acestuia privitoare la editarea „unui nou caiet de *Melodii valahe*" dacă vînzarea „caietelor deja apărute" ar fi mai avantajoasă. Totodată, Müller cerea lui Wachmann să-i trimită textul în două limbi, precum și o litografie înfățișînd scene din viața poporului valah, spre a fi reprodusă pe copertă. Într-adevăr, caietul al III-lea, *L'écho de la Valachie. Klänge aus der Walachei*, a apărut cu desenul cerut și cu o scurtă prefață în germană și franceză, semnată de Wachmann, în care se arată că *„În vremea noastră toate națiunile se străduiesc să facă știute contemporanilor particularitățile lor istorice și artistice. Trăind de 18 ani la București* (din 1833 *n.n.) și închinîndu-mi timpul muzicii, am socotit nimerit să ofer judecății lumii muzicale o colecție de melodii naționale valahe, care se disting atît prin originalitate și ciudățenie, cît și prin farmecul lor"*. Aceste cuvinte, ca și fraza următoare, despre tarafurile de lăutari, sînt vădit inspirate de lunga prefață tipărită în românește și franțuzește de A. Henri E., adică Heinrich Ehrlich (1822—1899), prieten și colaborator al lui I. A. Wachmann întru strîngerea și editarea melodiilor populare românești, în fruntea unei culegeri de *Airs nationaux roumains*, scoase într-o tiparniță vieneză la îndemnul și cu sprijinul lui Gh. Magheru, cota cabinetului de muzică al Bibliotecii Academiei III.16487. Culegerea lui Ehrlich a fost alcătuită îndată după 1848, mai exact în scurtul răstimp cînd generalul Magheru, refugiat din Țara Românească la Sibiu (28 septembrie/10 octombrie 1848) a locuit pe teritoriul austriac, înainte de a pleca la Constantinopol (1849). Așa zisa „ballade transylvaine" din albumul lui Ehrlich este de fapt marșul armatei revoluționare române de la 1848, conduse de Magheru. De asemenea, nota bibliografică din *Zimbrul*, 1 (1850), p. 12, 26—27, cînd Ehrlich și-a retipărit culegerea la Iași, coroborează data propusă de noi. Prima parte a prefeței lui Ehrlich, a cărui românească apare în ortografia lui Heliade-Rădulescu, refugiat și el tot atunci la Sibiu, face cu îndrăzneală cunoscută Occidentului unitatea națională a românilor de pretutindeni, ea fiind probabil inspirată fie de Heliade, fie de vajnicul luptător pentru Unire care a fost Magheru. În articolul său, care nu a fost tipărit niciodată, Wachmann vorbește de cele cinci școli normale abia întemeiate, ceea ce datează rîndurile sale îndată după reforma învățămîntului din 1850. La 21 noiembrie 1851, ca răspuns la scrisoarea lui Wachmann din 27 octombrie, Franz Büsing, procuristul firmei Müller, arăta (ms. 5422, f. 3) că al III-lea caiet tocmai apăruse.

„Fiecare națiune are obiceiuri și tradiții proprii care, asemenea unor hotare, o deosebesc de celelalte națiuni. Aceste deosebiri cuprind, în afara limbii, felul de trai, riturile religioase, atunci cînd nu

ţin de aceeaşi biserică, obiceiurile familiale şi alte uzanţe din domeniul spiritual. Firește, aceste deosebiri în felul de trai, care în mare parte sînt determinate de deosebirea de climat în care trăiesc, dau caracterul propriu al credinţelor şi părerilor asupra artelor şi ştiinţelor. Cu cît feluritele naţiuni sînt în relaţii de vecinătate mai strînse, cu atît obiceiurile lor proprii se întrepătrund mai mult şi cu atît mai puţin se deosebesc între ele. Noi, cei ce trăim în Valahia, numărăm între vecinii noştri pe unguri, pe ruşi, turci, sîrbi şi polonezi. De aceea, bineînţeles, am primit unele obiceiuri şi cuvinte din limbile naţiunilor învecinate, amestecîndu-le cu obiceiurile noastre naţionale originale, deşi precumpănitor a rămas elementul specific naţional. Precum în viaţa materială, aşa în artă, care este o consecinţă a vieţii spirituale. În acest articol ne mărginim să vorbim despre ramura care ne interesează mai mult, anume muzica naţională. Melodiile populare româneşti sînt mai cu seamă în tonalităţile minore şi ritmuri blînde şi tînguitoare de 2/4 şi 3/8. [...] Găsim în melodiile naţionale valahe din vremurile mai vechi, atunci cînd muzica străină nu era atît de des auzită la ţară ca acum, cîntece cît se poate de mişcătoare, pline de simţire şi elan sublim, cîntece de joc pline de foc care te răpeau şi cîntece de dor care îţi umpleau inima de jale. Ce-i drept, vremea nouă nu a adus prea multe lucruri bune, amestecînd muzica naţională cu reminiscenţa din cea străină modernă, ceea ce este nespus de regretabil. Mai răsar însă şi astăzi melodii curat naţionale într-adevăr frumoase, dar mai ales la munte, peste Olt, cum spunem noi. Întrucît muzica naţională este fie improvizată de cîntăreţi, fie executată de lăutari — un taraf de ţigani compus din 2—3 viori, un nai, o cobză, un fel de ghitară turcească cu corzi de oţel ciupite cu o pană, iar în ultima vreme şi un violoncel — oameni care nu au nici o cunoştinţă muzicală şi nu pot nici măcar să noteze melodiile noi, firește, multe din cele mai frumoase melodii vor fi uitate odată cu trecerea anilor. Deşi de la o vreme în Valahia muzicieni competenţi şi-au dat osteneala să le noteze, ele nefiind tipărite spre a fi multiplicate, ba chiar cele păstrate în puţinele còpii fiind mai întotdeauna incorecte, ele s-au pierdut iarăşi. Abia în ultima vreme muzicieni cultivaţi s-au hotărît să editeze melodiile noastre populare şi să le armonizeze în chip corespunzător, întrucît ele sînt cîntate de obicei fără acompaniament armonic, deşi, ce-i drept, lăutarii încearcă să le acompanieze în chip armonios, aceasta însă întru spaima oricărei urechi muzicale, căci la toate modulaţiile melodiei ei păstrează mereu acelaşi acord, care bineînţeles sună urît. Pentru a putea propăşi, muzica naţională se cuvine a fi ascultată numai atunci cînd este cîntată de o voce omenească, astfel încît farmecul care-i este propriu să nu-i fie răpit şi să nu fie schimonosită de zorzoanele de cel mai prost gust pe care i le adaugă lăutarii. Ar fi mai cu seamă indicată introducerea unui fel de cenzură muzicală asupra cîntecului lăutăresc, pentru a-i face pe lăutari să se desăvîrşească în tehnica execuţiei muzicale, mai ales la vioară. În acelaşi timp, ar trebui să li se interzică cu desăvîrşire a mai executa arii de operă, valsuri, polci etc., şi să fie obligaţi a născoci şi executa numai arii naţionale. Din păcate, mărturisim că pînă acum nu

s-a făcut nici un pas în această direcție. Tot așa, muzica în genere a fost lăsată în seama arbitrariului profesorilor de aici, mai mult sau mai puțin stăruitori și capabili. Nu s-au întemeiat instituții muzicale publice, în afara claselor de muzică vocală, înființate în cele cinci școli normale, unde de două ori pe săptămînă se predă, fără program și perspectivă de ansamblu, fiecare profesor din cei numiți acolo predînd cum crede el că e mai bine. În ceea ce privește fanfarele organizate aici în anii '30, putem asculta bucăți executate cu precizie și cu nuanțe exacte. Cu toate însă că la fiecare 2—3 ani sînt procurate noi instrumente, tonul este mai întotdeauna fals."

3. Adresă a Eforiei Școalelor din 15 ianuarie 1855 către Ioan Wachmann, profesor de muzică vocală la școala primară din arondismentul de Verde, prin care este încuviințată cererea sa din 13 ale lunii de a face gratis un curs de muzică vocală *„pentru tot felul de auditori"*, care curs se va ține în clădirea gimnaziului în fiecare duminică (ms. 5422, f. 6). Pe verso Wachmann a notat: *„Slujba început 1844, 1 februarie* (la 28 mai 1844 Wachmann devenise și profesor al fiicelor lui Bibescu Vodă *n.n.*; cf. mapa nr. inv. 5826 din Muzeul Teatrului Național), *pînă la 1856. 1 September 1848 unterbrechen* (întrerupt *n.n.*), *12 März 1853 Anfang* (început *n.n.*)". Vezi și adresa Eforiei Școalelor din 12 martie 1853, reprodusă de G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II, ed. Gh. Firca, București, Editura muzicală, 1970, p. 97. Abia în 1861 Wachmann avea să fie numit profesor la gimnaziul Matei Basarab, rămînînd în continuare inspector onorar al școlilor de „vopsele" (cartiere).

4. Bilet către administrația Teatrului Național cerînd să fie acordate locuri gratuite la spectacole, București, 25 aprilie 1859 (ms. 5419, f. 106^{v}).

5. Scrisoare către editura Wessely & Büsing din Viena, București, 25 noiembrie 1859, în limba germană (ms. 5422, f. 37—38). La 22 septembrie Wachmann propusese lui Büsing să-i editeze un nou caiet de melodii valahe, precum și *Renaissance de la Roumanie*, fantezie pentru pian și orchestră, scrisă la 5 martie 1859 de fiica sa Eleonore. Wachmann acceptă acum propunerile dezavantajoase ale editorului vienez, pentru a-și vedea mai repede tipărite melodiile, angajîndu-se să garanteze el însuși desfacerea notelor editate de Büsing. Firmele bucureștene Gebauer și Ulrich la care fac deseori aluzie scrisorile trimise și primite de la Büsing erau reprezentate, una — de Adolf Ulrich din Göttingen, stabilit la București în martie 1852 (cf. ms. 5422, f. 4—5, scrisoarea lui Fr. Büsing către J. A. Wachmann), cealaltă — de frații Adolf (Alexis) și Constantin Gebauer, fiii clarinetistului vienez Joseph Gebauer, venit la București odată cu Wachmann în 1833. Reproducem în continuare un fragment din scrisoarea trimisă de violonistul Franz Hochmann lui Eduard Wachmann pe la 1869 (ms. 5422, f. 39—40, în limba germană), întrucît ea ne vorbește de acest Joseph Gebauer, reprezentînd în același timp cea mai veche mărturie directă și circumstanțiată asupra activității lui Ioan Wachmann în anii 1833—1835: *„...La începutul anilor '30, atunci cînd răposatul Dvs.*

Scanned with OKEN Scanner

părinte a venit la București (martie 1833 *n.n.*), *...a dirijat în timpul cît director al operei germane era Müller* (Theodor Müller, directorul companiei Josephstaedter Theater din Viena, aflat în turneu prin Ungaria, Ardeal și Țara Românească în 1833—1835 *n.n.*) *vreo 50 de opere, nemțești, italienești și franțuzești, lucru pe care poate îl veți fi aflat. Personalul operei nu era deloc rău pe atunci. Așa de pildă, era un tenor, Köfler, așa de îndrăgit, încît după ce opera a fost suspendată din cauza războiului* (iunie 1853 *n.n.*), *a fost angajat prin înaltă protecție rusească la opera germană din Petersburg. Cîntecul de leagăn din «Massaniello»* (operă scrisă în 1827 de Michele Caraffa *n.n.*) *și contele Almaviva l-au făcut de neuitat. Mai era altista Kriesnitz, o bună Rosina (Bărbierul* lui Rossini a fost reprezentat de Müller la 20 februarie 1834, fiind deseori reluat. A. Kriesnitz-Zimmermann a debutat într-adevăr în *Bărbierul* la 12 iulie 1834 *n.n.*), Tancred (adică interpretul personajului titular din *Tancredi*, de Rossini, cîntărețul Zimmermann; opera a fost reprezentată la 29 decembrie 1833 *n.n.*), *Romeo (Capuletti e Montecchi*, de Bellini, jucată la 14 martie 1834 *n.n.*), *un bas bun, mai apoi d. și dna Zimmermann. Orchestra era, ce-i drept, mică, dar bună, potrivită pentru sala în care se juca* (aluzie la teatrul Momolo, ridicat în 1832—1833 lîngă Curtea Nouă, unde mai tîrziu s-a clădit hotelul Capșa *n.n.*). *Am fost vreme de mai bine de trei ani singurul prim violonist, afară de scurtul răstimp cît a fost angajată orchestra din Brașov. Mă gîndesc că atîta vreme lumea a fost mulțumită cu ce făceam eu, pe cînd executam în chip mulțumitor și solo-uri de violină în «Tancred» și «Pré aux Clercs»* (operă de Hérold jucată la noi în 1834 sau 1835 *n.n.*), *solo-uri care, dacă n-aș fi fost capabil, ar fi putut fi înlocuite cu solo-uri de flaut executate de Gebauer, pe care nici un flautist din cei care i-au urmat nu l-a putut întrece".*

6. Scrisoare către firma Wessely & Büsing, București, 1 februrie 1860 (ms. 5422, f. 12, în limba germană). Primind răspunsul lui Büsing la scrisoarea nr. 5 (vezi mai sus), expediat din Viena la 13 decembrie 1859 (ms. 5422, f. 10—11), Wachmann comunică acordul său cu toate condițiile fixate. Răspunsul editurii la această din urmă scrisoare (ms. 5422, f. 13—14) ne îngăduie să datăm îndată după 25 aprilie 1860 apariția celui de-al IV-lea caiet de melodii valahe, *Les bords du Danube.*

7. Cerere către ministrul de finanțe (Alexandru Cantacuzino), București, 22 august 1862 (ms. 5419, f. 148^{v}; alte ciorne de cereri asemănătoare din anii 1860—1862 la filele 148 și 185). Wachmann cere un nou termen pentru a putea achita cei 800 franci, pe care-i împrumutase în 1859 de la Ministerul Cultelor din fondul bisericii Curtea Veche, *„fiindcă acum nu sînt în stare a plăti această sumă fără să mă ruinez".* Acești bani, așa cum arată registrul de socoteli al lui Ioan Wachmann, fuseseră trimiși fiului său Eduard, aflat în călătorie prin Germania în mai 1858 — decembrie 1859. Jena financiară în care se afla Wachmann este ilustrată și de somația pe care i-o trimite la 2 octombrie 1862 un oarecare dr. Lischka (ms. 5419, f. 192—193).

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

— D. C. OLLĂNESCU, **Teatrul la români, II. Teatrul în țara Românească 1798—1898**, în: **Analele Academiei Române. Memoriile secției literare**, seria II, tom 20 (1898), p. 27—349.
— RADU CONSTANTINESCU, **Wachmann**, București, Editura muzicală, 1975.

LOUIS WIEST
(1819—1889)

1. Scrisoare către Ioan Wachmann, Paris, 30 mai 1860 (ms. 5391, f. 164, în limba germană). O vreme director al formațiilor muzicale ale oștirii și al operei italiene, director al Teatrului Național și profesor la Conservatorul din București, Wiest a fost, alături de Ioan Wachmann și Alexandru Flechtenmacher, unul din ctitorii muzicii culte românești, fiind totodată primul solist de la noi care a făcut turnee în Europa. Scrisoarea, trimisă cu prilejul unui astfel de turneu, este din păcate singura rămasă de la Wiest, ale cărui compoziții, de asemenea, peste 100, s-au pierdut în cea mai mare parte.

Dragul meu prieten, nu uit să-ți scriu că am ajuns cu bine aici și că l-am găsit sănătos pe fiul tău Eduard. Locuiesc în același hotel cu el și mă bucur din toată inima că voi petrece cu el cîteva zile plăcute. Mai mult încă mă bucură că pot să-ți spun, ca vechi prieten al vrednicei tale familii, că domnul fiul tău a făcut uriașe și uimitoare progrese. Toți profesorii din Viena și Paris sînt cît se poate de mulțumiți de el. Lucrează zi și noapte ca să-și ajungă țelul. Ca tată, poți să te feliciți și împărtășesc cu tine bucuria-ți părintească, întrucît știi cît de mult îl iubesc și-l stimez pe Eduard. Tot Parisul dorește să audă cîntecele valahe și pe violonistul valah. Cele mai cordiale salutări vrednicei tale familii. Rămîi cu bine și vizitează te rog mai des pe soția mea, ca să nu rămînă părăsită cu totul. Al tău devotat, L. Wiest".

2. Bilet către Eduard Wachmann din octombrie 1865, cu prilejul unui concert (ms. 5392, f. 237, în limba germană).

BIBLIOGRAFIE

— **M. Mărgărítescu**, *Louis Wiest*, în: *Muzica*, București, II, 7 (aprilie 1909), p. 255—256.
— **A. Benkő**, *Concertele violonistului Ludwig Wiest în Transilvania și Banat* în *Lucrări de muzicologie*, III Cluj, 1967.

ALEXANDRU FLECHTENMACHER
(1823—1898)

1. Scrisoare către Eduard Wachmann, București, 27 august 1863 (ms. 5392, f. 125, în limba germană), prin care îi comunică acestuia, întors de cîteva zile de la Paris, că va fi numit la 30 septembrie pro-

Scanned with OKEN Scanner

fesor definitiv, în locul tatălui său, decedat cu o lună în urmă. Totodată, îl anunță că Gr. Bengescu voia să-l cunoască, așteptîndu-l chiar în acea zi. Amintim că după demisia generalului Christian Tell (26 mai/7 iunie 1863), în semn de protest față de politica lui Cuza, ostilă guvernului N. Kretzulescu, Ministerul Cultelor nu a mai manifestat vreo inițiativă în ceea ce privește școlile. Abia la 11/23 octombrie, odată cu formarea cabinetului de colaborare cu domnitorul, condus de M. Kogălniceanu, noul ministru, D. Bolintineanu, a hotărît reorganizarea învățămîntului, introducînd și o lege în acest sens, votată de Adunare. Gr. Bengescu (1824—1881), pe atunci membru în Consiliul Superior al Instrucțiunii, mai apoi (1865) și ministru al Cultelor, sfătuindu-se cu Eduard Wachmann, avea să ceară la 4 martie 1864, în calitate de președinte al comisiei pentru reorganizarea Teatrului Național și a Conservatorului Român, așezarea pe baze noi și trainice a învățămîntului muzical românesc (memoriul său se găsește la Arhivele Statului, fond Teatrul Național, dosar 191/1864, f. 2—11), alcătuind la 6 octombrie 1864 și regulamentul de funcționare a Conservatorului.

2. Scrisoare către Eduard Wachmann, București, 6 septembrie 1863, recomandînd un elev care se hotărîse să urmeze pianul (ms. 5392, f. 126, în limba germană).

3. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 1 octomprie 1863 (ms. 5392, f. 127, în limba germană). Flechtenmacher îl anunță că a convins alți trei tineri să urmeze pianul, putînd fi astfel închegată o clasă permanentă, precum și faptul că la concursul pentru postul de profesor, unde urma să candideze Wachmann, concurs amînat datorită absenței lui Bengescu din Capitală, se înscrisese Andreas Nesslern.

4. Bilet către Ed. Wachmann, București, 2 mai 1864 (ms. 5392, f. 185, în limba germană). Îi trimite statele de prezență, cerîndu-i decretul de numire.

5. Scrisoare către Ed. Wachmann, înainte de 15/16 iunie 1864 (ms. 5392, f. 186, în limba germană). Îi cere să aleagă un trio de Hummel pentru examenul elevului Metz.

6. Bilet către Ed. Wachmann, București, 3 iulie 1864 (ms. 5392, f. 182—183, în limba germană). Îi trimite decizia de licențiere și staturile de prezență, pentru a putea fi reglementată chestiunea salariului restant.

7. Bilet către Ed. Wachmann, București, 13 august 1864 (ms. 5392, f. 186, în limba germană), despre niște cărți împrumutate.

8. Bilet și chitanță trimise lui Ed. Wachmann la 27 martie 1865 (ms. 5392, f. 213—214, în limbile germană și română). Flechtenmacher îi cere să susțină față de M. Millo, care datora dirijorului leafa de la teatru, că salariul actorului pentru cursul de declamație, pe care de altfel nu-l ținuse, a fost dat de director lui Wachmann, în contul datoriei lui Millo. Millo avea să achite lui Wachmann o parte din

Scanned with OKEN Scanner

datorie, reprezentînd salariul pe anii 1865—1867, abia după pierderea procesului intentat de dirijor (cf. ms. 5422, f. 28).

9. Adresă prin care convoacă pe Ed. Wachmann la şedinţa comitetului muzical al Conservatorului, Bucureşti, 25 aprilie 1865 (ms. 5406, f. 13).

10. Adresă prin care anunţă pe Ed. Wachmann că a fost desfiinţată catedra de armonie, Bucureşti, 31 decembrie 1865 (ms. 5406, f. 14—15).

11. Adresă prin care Ed. Wachmann este anunţat că a fost numit din nou profesor de armonie, Bucureşti, 3 aprilie 1866 (ms. 5406, f. 16).

12. Adresă către Ed. Wachmann, anunţîndu-l că s-a desfiinţat iarăşi catedra de armonie, Bucureşti, 2 august 1866 (ms. 5406, f. 17).

13. Scrisoare către Ed. Wachmann, privind o afacere tratată de acesta din urmă, Bucureşti, 19 octombrie 1867 (ms. 5393, f. 8, în limba germană).

14. Scrisoare către Ed. Wachmann, Bucureşti, 10 martie 1868 (ms. 5393, f. 37, în limba germană). Flechtenmacher se scuză pentru că nu a putut veni la întîlnirea plănuită, fiind convocat la minister, trimiţîndu-i unele hîrtii, pentru ca Wachmann să poată schiţa un proiect (de reformă ?).

15. Adresă administrativă către Ed. Wachmann, 18 iunie 1868 (ms. 5406, f. 29).

16. Scrisoare către Ed. Wachmann, anunţîndu-l că ministrul a aprobat ţinerea cursului de armonie, august 1868 (ms. 5393, f. 27, în limba germană).

17. Scrisoare prin care recomandă lui Ed. Wachmann un librar de note muzicale, cerîndu-i totodată să vină la Conservator pentru definitivarea orarului, Bucureşti, 9 septembrie 1868 (ms. 5393, f. 36, în limba germană).

18. Adresă administrativă către ed. Wachmann, 16 septembrie 1868 (ms. 5393, f. 38).

19. Bilet către Ed. Wachmann, cerînd pupitre de la Ateneu pentru examenul de muzică de cameră al elevilor lui Wiest şi producţia de sfîrşit de an, Bucureşti, 19 mai 1869 (ms. 5393, f. 97, în limba germană).

20. Bilet către Ed. Wachmann, cu acelaşi conţinut, Bucureşti, 20 mai 1869 (ms. 5393, f. 98, în limba germană).

21. Adresă administrativă către Ed. Wachmann, 24 septembrie 1869 (ms. 5406, f. 40).

22. Fragment dintr-o scrisoare către Ed. Wachmann (care-l înlocuise în postul de director al Conservatorului), arătînd că boala

îl împiedică să-l mai întîlnească pe acesta din urmă (ms. 5393, f. 101, în limba germană, noiembrie 1869).

23. Scrisoare de felicitare către Ed. Wachmann, București, 1 ianuarie 1894 (ms. 5403, f. 241).

24. Scrisoare către Ed. Wachmann, pe care-l felicită cu prilejul zilei onomastice, București, 1/13 octombrie 1894 (ms. 5403, f. 223).

25. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 8 ianuarie 1895 (ms. 5404, f. 133, în limba germană :

„Prea stimate domnule Wachmann! Încrezător în bunăvoința pe care mi-ați arătat-o întotdeauna, cutez a vă ruga prea plecat să binevoiți a mă vizita, de îndată ce timpul v-o va permite, pentru un mic sfert de oră, întrucît mai sînt încă din păcate ținuit la pat. Deoarece au trecut 30 de ani de cînd sînt profesor și trebuie să fie făcute demersuri pentru pensia mea, vă rog cu stăruință să nu-mi refuzați sfatul dumneavoastră binevoitor și bine intenționat, căci nu am pe nimeni la îndemînă care să mă sfătuiască și numai dumneavoastră, prea stimate domn, v-ați purtat întotdeauna față de mine ca un protector binevoitor și de aceea cutez a reînnoi rugămintea mea. Rămîn cu deplină și deosebită considerație al domniei voastre prea supus, Al. Flechtenmacher. Piața Amzei 22, în curte, scara din dreapta, etajul întîi".

26. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 17 februarie 1895 (ms. 5411, f. 92, în limba germană) ;

Prea stimate domnule Wachmann! Aducîndu-vă adîncile mele mulțumiri pentru binevoitoarea dumneavoastră intervenție în afacerea pensiei mele, îndrăznesc a vă ruga cu ardoare să vă înțelegeți în această privință la momentul potrivit cu d. ministru Carp. Toată nădejdea mea se îndreaptă numai asupra bunei dumneavoastră voințe! Încrezător în nesfîrșita dumneavoastră bunătate, rămîn cu deosebită considerație al dvs. plecat slujitor Al. Flechtenmacher. N. B. Dacă vă este cu putință, vă rog insistent să-mi trimiteți un bilet la primul concert simfonic pentru nepotul meu, Nicu Flechtenmacher".

27. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 12 aprilie 1895 (ms. 5404, f. 134, în limba germană).

„Prea stimate domnule Wachmann! Îmi este peste putință a exprima recunoștința mea pentru binevoitoarea dumneavoastră intervenție în afacerea pensiei mele. Din păcate, văd că anumite obstacole împiedică încă reglementarea acestei chestiuni. Este necesar să se discute cu d. Gherman, pentru ca acesta să dea dispozițiile necesare comisiei de pensii, astfel încît aceasta să rezolve afacerea în favoarea mea. Am scris astăzi domnului Ureche să vorbească cu domnul ministru de finanțe și-mi iau libertatea de a vă ruga și pe dumneavoastră să amintiți domnului Ureche de aceasta. Întrucît pe moment mă aflu într-o presantă jenă financiară și trebuie să mă mut de aici, vă rog insistent să obțineți pentru mine de la societatea Odeon un împrumut

Scanned with OKEN Scanner

de 200 franci pe termen de trei luni, căci chestiunea întîrzie încă a fi rezolvată și sînt foarte strîmtorat de anumite obligații, care nu pot fi amînate. Încrezător în bunăvoința pe care mi-ați arătat-o întotdeauna, rămîn cu deosebită stimă prea supus Al. Flechtenmacher".

28. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 13 octombrie 1895 (ms. 5404, f. 135, în limba germană).

„Mult stimate și nobile protector! Ajuns la disperare, nu știu ce să mă fac!... Am ajuns aproape un cerșetor. Peste 12 zile trebuie să mă mut. Cu ce?!... Fiica mea adoptivă zace bolnavă de moarte într-o situație deznădăjduită. Ajutați-mă, pentru numele lui Dumnezeu! Am ajuns la ultima suflare. Dumnezeu să pedepsească pe cel vinovat de mizeria mea. Vai, nu pot să mai scriu nimic. Vă implor, veniți la mine pentru cîteva clipe... Veșnic recunoscător, Flechtenmacher"

29. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 23 octombrie 1895 (ms. 5404, f. 137).

„Mult onoratul meu binefăcător, pătruns de simțimintele de cea mai vie recunoștință, vin a vă mulțumi din suflet pentru inițiativa ce ați binevoit a lua în privința mea către onor corp profesoral al Conservatorului de muzică, spre a mi se face acel ajutor de 120 franci, pe care i-am primit de la domnul de Santis sub titlul de împrumut, căci altfel nu i-aș fi putut primi, și pentru care vă rog, onorate domnule Wachmann, să binevoiți a fi interpretul meu pe lîngă acei onorabili domni și a le exprima din parte-mi via mea gratitudine pentru acel act de colegialitate! Cu acel ajutor am putut cel puțin a-mi achita chiria pe trei luni! Termin, rugîndu-vă să-mi fiți și în celelalte privinți tot acel mărinimos salvator ca pîn-acum. Al domniei voastre respectuos prietin, Al. Flechtenmacher".

30. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 15 decembrie 1895 (ms. 5404, f. 136, în limba germană).

„Mult stimate domnule Wachmann! Îmi iau libertatea de a vă trimite biografia cerută. Mi-a fost atît de rău (gripă), încît n-am putut ține pana în mînă și fiica mea a scris după dictare în această formă lacunară, pe care o puteți tăia sau adăugi după cum veți crede de cuviință. Alaltăieri a fost la mine un slujbaș de la teatru cu condica, ca să semnez în două locuri, ceea ce am și făcut, dar n-am primit prin el nimic pe luna în curs. Amintesc aceasta numai ca să nu fie eventuale greșeli. Cu deosebită considerație rămîn obligatul dumneavoastră, Al. Flechtenmacher".

BIBLIOGRAFIE

— Muzeul Conservatorului C. Porumbescu, dosare anuale pe 1866—1867, nr. inv. 1076—1077 (scrisori, adrese și memorii inedite ale lui Al. Flechtenmacher).

— **Nicolae Missir**, *Alexandru Flechtenmacher și începuturile teatrului românesc*, în: *Studii și cercetări de istorie a artei*, București, III, nr. 1—2 (1956), p. 257—268.

Scanned with OKEN Scanner

— **Lucia Nădejde**, *Alexandru Flechtenmacher, primul director al Conservatorului de muzică și declamație din București*, în: *Studii și cercetări de istorie a artei*, București, IV, nr. 3—4 (1957), p. 273—282.
— **(Dan Smântânescu și alții)**, *Conservatorul de muzică Ciprian Porumbescu 1864—1964*, București, Editura muzicală, 1964.
— **Cristian C. Ghenea**, *Din trecutul culturii muzicale românești*, București, Editura muzicală, 1965.
— **A. M. Popescu**, *Înființarea Conservatorului de muzică și declamație din București*, în: *Studii și cercetări de istorie a artei*, seria Muzică, Teatru, Cinematografie, XII (1965), p. 69—74.
— **Dan Smântânescu**, *Noi contribuții la biografia lui Alexandru Flechtenmacher*, în: *Studii de muzicologie*, vol. II, București, Editura muzicală, 1966, p. 159—188.
— **George Breazul**, *Pagini din istoria muzicii românești*, ed. Gh. Firca, II, București, Editura muzicală, 1970, p. 70—130.
— **Al. Buzerea**, *Alexandru Flechtenmacher la teatrul din Craiova*, în: *Muzica*, București, XXIII, 8 (249), august 1973, p. 16—17.
— **Elisabeta Dolinescu**, *Creația muzicală a lui Al. Flechtenmacher legată de anii Războiului de Independență*, în *Studii de muzicologie*, București, vol. XIII (1977), p. 220—239.

EDUARD WACHMANN
(1836—1908)

1. *Despre imitațiune*, note la cursul ținut de Ioan Wachmann (1853), ms. 5421, f. 51—52.

2. Scrisoare către Ioan și Maria Wachmann, Paris, 25 octombrie 1862, (ms. 5422, f. 15—16^{v}, în limba germană).

„Dragi părinți! La 1 octombrie cursurile au început iarăși. Pe lîngă clasa de compoziție a domnului Caraffa (M. E. Caraffa 1787—1872, compozitor de opere și profesor la Conservatorul din Paris *n.n.*), *mai frecventez și clasa de orgă a domnului Benoist* (François Benoist 1794—1878, întemeietorul școlii moderne franceze de orgă *n.n.*), *la dorința expresă a domnului Caraffa, care m-a asigurat că aceasta îmi va fi foarte necesară. Învățămîntul constă în însușirea vechilor moduri bisericești, în improvizarea unor corale și fugi, ca și în improvizarea pe teme moderne. Domnul Benoist, după ce am improvizat puțin pe o temă de Gluck, a găsit că am înclinație pentru aceasta și mi-a spus că alți studenți, care au petrecut mai multă vreme în clasa de orgă, nu ar fi putut executa aceasta. Crede că aș putea concura chiar anul acesta pentru premiu. În prezent compun o cantată, «Le rénégat de Tanger»*. (Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei, ms. muzical rom. 2026 și mss. muzicale rom. 2067—2068 *nn.*), *care este o suită de scene cu trei personaje: Ebba (soprano), Ismail (tenor) și cadiul (bas), compusă din două arii, una pentru tenor, cealaltă cu recitativ pentru soprano, dintr-un duet (soprano și tenor) și un trio ca final. Voi prelucra cu grijă această partitură pentru cînd mă voi întoarce. După aceea, voi scrie o uvertură de concert. Voi concura încă o dată pentru premiul de fugă, poate voi dobîndi o notă mai mare. În sfîrșit, îmi propun să studiez cîteva piese alese pentru pian, pe care le rezerv pentru a le cînta la întoarcerea mea la București. Acesta este pro-*

Scanned with OKEN Scanner

gramul meu pentru anul în curs. Totul trebuie însă să rămînă între noi şi să nu fie dat în vileag. Am vizitat de mai multe ori familia Linche din Passy, lîngă Paris, unde am cunoscut-o pe domnişoara Florescu (fiica ministrului I. Em. Florescu, *n.n.*), *care a dobîndit un frumos talent de cîntăreaţă. Mîine mă duc din nou acolo. Voi da probabil lecţii lui Ozar* (Osar Linche sau Lenş *n.n.*). *Domnişoara Zoe* (Zoe Lenş-Florescu, *n.n.*) *şi cea mică s-au dezvoltat frumos şi au făcut de asemenea progrese la pian. Amîndouă sînt instruite într-o mănăstire. Pe lîngă aceasta, mai vizitez şi pe domnul Lambert care, de cînd s-a căsătorit, dă deseori serate. Domnul Ramolino, un văr de-al împăratului* (Napoleon III, *n.n.*), *a fost de faţă, împreună cu soţia, ca şi alte notabilităţi din lumea ştiinţei. Firește, am fost rugat să cînt toată seara. Vizitez mai rar şi alte familii pe care le-am cunoscut. Concertele populare de muzică clasică au început duminica trecută. Se înţelege de la sine că nu pierd nici unul. La operă merg mai rar, căci preţurile biletelor sînt ridicate şi nu găsesc prea des bilete gratuite. Acum aveţi o idee despre viaţa pe care o duc şi vă veţi da seama uşor că timpul nu-mi pare lung. Am primit scrisoarea voastră din 1/13 octombrie şi am aflat cu satisfacţie că sînteţi bine. Trebuie însă să mă plîng de întîrzierea răspunsurilor voastre. Iată, eu de pildă nu vă las să aşteptaţi mai mult de trei zile. Voi puteţi s-o faceţi şi mai uşor, pentru că sînteţi mai mulţi. Închei dorindu-vă din inimă toate cele bune. Mi-ar face multă plăcere dacă aş primi de la fiecare dintre voi cîte o scrisoare. Rămîneţi cu bine, Ed. Wachmann".*

3. Scrisoare către aceiaşi, Paris, 18 decembrie 1862 (ms. 5422, f. 17—18^{v}, în limba germană). Va trimite fantezia pe teme din *Traviata*, de Konsky, un trio de Hummel şi un trio de Beethoven, nu însă cel cerut, în si bemol major, pe care voia să şi-l procure în colecţia completă a ediţiei Liszt. În curînd va vizita pe Iancu Alecsandri, reprezentantul Principatelor la Paris, pentru a-i fi prelungită bursa. A asistat la concertul lui Vieuxtemps şi s-a angajat acompaniator la „clasa de operă comică". Cere veşti despre sora sa Catherine şi situaţia financiară a familiei, strîmtorate de datoria contractată în 1859.

4. Scrisoare către Ioan şi Maria Wachmann, Paris, 26 februarie 1863, (ms. 5422, f. 19—23^{v}, în limba germană).

„Dragi părinţi! Am multe să vă povestesc, însă mai înainte de toate trebuie să-mi cer iertare pentru lunga mea tăcere, cu toate că şi voi aţi păstrat-o cu stăruinţă. Compusesem împreună cu Stăncescu (C. I. Stăncescu 1837—1909, pictor şi dramaturg, prieten din copilărie al lui Ed. Wachmann *n.n.*) *un cor pentru sărbătoarea Unirii Principatelor, care trebuia să fie executat la 24 ianuarie la capela română din Paris. Ar fi de prisos să vă înşir toate neplăcerile, alergăturile şi supărările. Ştiţi la fel de bine ca şi mine ce are de îndurat cel care trebuie să se bizuie pe bunăvoinţa semenilor. Ba unul nu avea timp, ba altul nu putea să vină, fiecare făgăduieşte, dar nimeni nu vine şi aşa mai departe. Domnul Caraffa a fost bunăvoinţa întruchipată, întrucît mi-a procurat, datorită influenţei de care se bucură, cîntăreţi şi cîntăreţe şi a asistat chiar la repetiţiile de la Conservator. După a*

doua repetiție am fost cît se poate de satisfăcut și nădăjduiam să iasă totul bine, dar geniul meu cel rău mi-a jucat o ultimă farsă. Cu două zile înainte de concert au dispărut partitura și știmele, fără a le putea da de urmă. Ce să fac? Fixasem repetiția generală pentru ajunul zilei și trebuia să refac totul în 24 de ore. Mulțumită bunei voințe a unor prieteni, totul a fost recopiat și treaba a putut porni. Corul a fost cîntat de minune de 24 de persoane, studenți și studente ale Conservatorului, ca și de coriști de la Operă. Eram mulțumit cînd s-a terminat și am plătit cei 32 de franci pentru coriști, căci atunci cînd a trebuit, nimeni nu s-a arătat dornic să plătească. Caraffa avea dreptate cînd spunea: «Să compui este foarte ușor, să faci să se cînte e greu». El a găsit corul reușit, ca și Reber. (Henri Réber 1807—1880, profesor de armonie la Conservatorul din Paris *n.n.*). *Domnul Alecsandri, care a asistat împreună cu toate oficialitățile la festivitate, mi-a mulțumit în numele principelui după slujba religioasă și m-a lăudat în cel mai amabil chip cu putință. Zilele astea am fost la el pentru prelungirea bursei. Mi-a spus că trebuie să fac cerere în scris și să anexez corul, despre care, de altfel, a și înaintat raport. Ieri i-am dus cererea și corul, iar el mi-a făgăduit că o să facă tot ce-i stă în putință. Am cerut o prelungire pînă în august 1864.*

În urmă cu două săptămîni Caraffa m-a prezentat lui Rossini, care m-a primit cu multă prietenie. Se afla în dormitor atunci cînd am intrat și era împreună cu Caraffa și cu un alt domn, pe care nu-l cunoșteam. «Nu e mare elevul dumitale», a spus el lui Caraffa cînd m-a văzut, «n-are încă burtă mare ca mine». După cîteva minute ne-a condus în sufragerie zicînd: «Haidem să facem puțină curte doamnei Rossini». E încă verde la cei 73 de ani ai lui și e bunătatea întruchipată. M-am simțit la el ca acasă. Poartă o perucă blondă, care-i dă un aer tineresc. Îmbrăcămintea lui e oricum, numai elegantă nu. S-a interesat de studiile mele, dacă sînt silitor, dacă merg la teatru, ceea ce mi-a recomandat să fac, dacă vreau să scriu opere, dacă cînt la vioară etc. Apoi Caraffa i-a zis că am dobîndit premiul întîi ș.a.m.d., și că «numai să facă fugi nu s-a putut deprinde», la care Rossini a zis că fuga e un exercițiu foarte bun, numai că nimeni nu trebuie să se ocupe prea mult cu așa ceva, căci poate să-i dăuneze: prinzi ușor gust de asta, și pe urmă tot tocești. Discuția a luat apoi altă întorsătură, s-a vorbit despre feluriți muzicieni în viață sau morți, printre care și Paganini; la care Rossini m-a întrebat dacă l-am ascultat. Eu răspunzîndu-i că nu, a spus: «Cu atît mai bine, altfel n-ai putea să mai ascultați alt violonist». Ne-a povestit cum pentru opera sa «Tancred» (scrisă în 1813 *n.n.*) *a primit ca plată doar 500 de franci, iar pentru «Coțofana hoață»* (La gazza ladra, scrisă în 1827 *n.n.*) *1000 de franci. «Totuși", a adăugat el, pentru a justifica ultima sumă amintită, «trebuie să vă gîndiți că eram pe atunci deja un om mare, la speranza dell'Italia». Pentru «Bărbier»* (scris în 1816 *n.n.*) *a primit 1500 de franci. «În vremea noastră», a spus el lui Caraffa, «muzica era așa de prost plătită, încît cu greu putea cineva să trăiască din ea, dacă nu avea mînă iute. Cu toată ușurința mea, trebuia în fiecare seară să cînt la cafenele, pentru ca s-o pot duce. Ni se reproșează mereu nouă, italienilor, că scriem neglijent, dar cum ai fi putut să*

stai multă vreme aplecat asupra unei partituri, fără să mori de foame?» În încheiere, o altă anecdotă: Fără îndoială, ați auzit de acea partidă de vînătoare pe care a organizat-o Rothschild în cinstea împăratului și că Rossini a compus pentru ea un cor de vînătoare, ca să fie cîntat în pădure. Nu de mult, Rossini s-a dus în Passage de l'Opéra, ca să se plimbe, cînd un domn bine îmbrăcat îl oprește:

«Monsieur Rossini, quand peut'on vous trouver chez vous?»

«J'y suis ordinairement jusqu'à une heure, mais si vous avez quelque chose à me dire, vous pouvez le faire ici-même.»

«Je ne voudrais pas vous déranger dans votre promenade.»

«Faites toujours, Monsieur.»

«Voilà de quoi il s'agit. Je viens vous demander, de la part d'une société, votre choeur.»

«Mon coeur est à Madame Rossini.»

«Pardon, Monsieur, c'est de votre choeur de chasse qu'il s'agit.»

«Oh, quant à celui-là il est à Madame Rotschild. Je suis bien fâché de ne pas pouvoir accéder à votre demande.»

«Ainsi», mi-a spus, întorcîndu-se către mine, «si quelqu'un vous demande votre choeur» (corul meu bisericesc!), «vous direz qu'il est à votre maîtresse, puisque vous n'êtes pas marié.»

[— Domnule Rossini, cînd puteți fi găsit acasă?

— De obicei pînă la ora unu, dar dacă aveți ceva să-mi spuneți, puteți s-o faceți chiar aici.

— N-aș vrea să vă deranjez din plimbare.

— Nu vă sfiiți, domnule.

— Iată despre ce este vorba: vin să vă cer, din partea unui cerc, corul (choeur) dumneavoastră.

— Inima (coeur) mea aparține doamnei Rossini.

— Iertare, domnule, e vorba de corul dumneavoastră de vînătoare.

— Ah, acesta este al doamnei Rothschild. Îmi pare foarte rău că nu vă pot satisface cererea.

Așa că (...), dacă cineva îți va cere cumva corul dumitale (...), să-i spui că este al iubitei dumitale, întrucît nu ești însurat].

Caraffa rugîndu-l să-mi îngăduie a-i arăta corul meu, m-a invitat să vin la el cînd voi dori, el putînd fi găsit întotdeauna pînă la ora unu. Duminica trecută am fost la el. Mi-a spus de mai multe ori «bravo» și a lăudat foarte mult felul în care am condus vocile: «În felul acesta vor avea întotdeauna efect, atît în forte, cît și în piano». Mai vorbim noi despre multe alte lucruri, iar cînd am plecat, mi-a spus: «Data viitoare am să-ți arăt ce am compus: un canon. Domnul Mattei (Stanislao Mattei 1750—1829 n.n.), profesorul meu, ar face ochi mari dacă ar ști că acum fac canoane, ca pe vremea cînd voiam să învăț. Numai că atunci mă grăbeam să scriu cavatine, pentru că mi-era foame, acum pot face mai ușor canoane, cînd mai fac muzică doar în glumă, pour, rire».

Nădăjduiesc că mama n-o să mai spună că scrisoarea mea este ca o rețetă. Fie ca ea să vă găsească bine pe toți. Lori (Eleonore

Wachmann-Rîureanu, sora lui Eduard, m. circa 1876 n.n.) *a primit un trio de Schubert și unul de Hummel? Am primit scrisoarea lui Karl* (Karl-Scarlat Wachmann, mort la Constanța în 1895, fratele lui Eduard n.n.) *și-i mulțumesc mult pentru prietenia pe care mi-o arată. Scrieți-mi repede, se pare că lucrurile merg prost pe acolo cu guvernul* (ziarele franceze sugerau la 14/26 februarie 1863 medierea lui Napoleon III între Cuza și „monstruoasa coaliție" din sînul Adunării n.n.). *Rămîneți cu bine și gîndiți-vă mai ales la bătrînul vostru Edi.*"

5. Scrisoare către Ioan și Maria Wachmann, Paris, 30 martie 1863 (ms. 5422, f. 24—25, în limba germană). Cere altă copie a fanteziei *Renaissance de la Roumanie*, pentru pian și orchestră, de Eleonore Wachmann, pentru a o edita. Nu a putut trimite încă notele cerute. Stăncescu va expune un tablou la expoziția de la Palais de l'Industrie. „*Proasta primire la București a versurilor lui și a muzicii mele ne-a distrat foarte mult și aceasta nu ne va împiedica să riscăm la viitoarea ocazie o nouă mică înfrîngere.*"

6. Scrisoarea către Ioan și Maria Wachmann, Paris, 2 iunie 1863 (ms. 5422, f. 26—27, în limba germană). Îi înștiințează despre prelungirea bursei sale pe încă un an. A trimis cele două trio-uri cerute, de Schubert și Hummel, celelalte două le va trimite peste șase săptămîni.

7. Discurs pronunțat la 9 iulie 1870, cu prilejul distribuirii premiilor, tipărit în *Eco musicale di Romania*, I, 35 (1 august 1870). Prezentînd succesele înregistrate de învățămîntul muzical național, Conservatorul din București numărînd atunci peste 100 de elevi, își exprima dorința îmbunătățirii sistemului de predare la clasele de canto. sperînd că în viitor „*în școala noastră vor găsi ospitalitate și celelalte instrumente ce compun o orchestră și astfel să posedăm cu timpul români aplicați să interpreteze operele instrumentale ale maeștrilor celebri cu căldura unor artiști pătrunși de nobila misiune de a deștepta în public gustul pentru frumosul în artă.*" Aceasta pentru că „*trebuie ca acești din urmă să fie destul de pasionați pentru a îmbrățișa o artă care nu le promite nici lauri, nici avuții așa de lesne ca orișicare altă carieră, căci publicul aprețuitor de arte e încă prea puțin numeros pentru a răsplăti îndestul încercările serioase ale artistului*". De asemenea, Wachmann crede că „*Vom putea găsi mai tîrziu în sînul școalei elementele pentru a forma o operă națională, unde producțiunile însemnate ale maeștrilor străini, precum și cele, mai modeste, ale tinerilor noștri români să poată fi interpretate în limba română*".

8. Curs de inițiere muzicală, august 1870 (Muzeul Teatrului Național, mapa nr. inv. 5826).

9. Însemnare privind propunerile lui Alexandru Odobescu asupra organizării activității Teatrului Național și orchestrei sale, 16/28 septembrie 1875 (ms. 5394, f. 210—211).

10. Scrisoare către dr. A. Marcovici, octombrie 1875 (ms. 5394, f. 215).

Scanned with OKEN Scanner

11. Cerere către ministrul de Interne (Gh. Vernescu ?), 1876 (ms. 5395, f. 215). Solicită naturalizarea sa oficială, întrucît, arată el, *„Sînt născut și crescut în România, am răspuns în tot timpul la toate datoriile la care sînt supuși românii, nu m-am folosit niciodată de nici o protecțiune străină"*, rugînd totodată *„a ține seamă că ar fi poate prea aspru a mă supune la stagiu, acea condițiune fiind împlinită prin cererea părintelui meu și prin îndeplinirea tuturor datoriilor de român, de dări, de tragere la sorți pentru contingentul armatei, la care familia mea s-a supus întotdeauna"*.

12. Cerere către domnitor, privind naturalizarea, 1876 (ms. 5395, f. 214). Sînt citate adeverințele eliberate tatălui său în 1854.

13. Proiect de statut al Societății Filarmonice Române, 1885 (ms. 5407, f. 45—51, în limba franceză).

14. Ciornă de memoriu către domnitor privind înființarea unei Societăți filarmonice, circa 1885 (ms. 5407, f. 57—61^{v}, în limba franceză):

„Proiect de asociație filarmonică pentru a populariza muzica simfonică.

(1) Țelul acestei asociații este acela de a răspîndi gustul pentru muzică simfonică, organizînd un anumit număr de concerte în fiecare an, pentru a face cunoscute publicului capodoperele muzicii clasice, eliminînd astfel o lacună, care altfel s-ar face din ce în ce mai mult simțită.

(2) Cel de a căuta mijloacele pentru a întreține la București o orchestră completă în condiții artistice satisfăcătoare (alcătuită din muzicanți) care, prin natura instrumentelor lor, sînt reduși astăzi la resursele care le sînt procurate de onorariul specialităților lor, fără a putea conta pe cîștigul din lecții particulare.

(3) De a acoperi cheltuielile ședințelor lunare cerute de studierea bucăților care alcătuiesc programul concertelor.

Asociația este administrată de un comitet însărcinat cu...

Pînă acum, antreprenorii teatrelor lirice, împingînd prea departe spiritul de economie, au neglijat întotdeauna de a avea o orchestră completă, astfel încît unii instrumentiști, ca al doilea oboi, al doilea fagot, al treilea și al patrulea corn, au lipsit aproape întotdeauna, astfel încît nici una din partiturile maeștrilor cîntați nu a putut fi executată potrivit originalului, fără a mai vorbi de disproporția între instrumentele de coarde și cele de suflat, care a existat întotdeauna, ceea ce provoca efectele cele mai contrare cu putință intențiilor puse de compozitor în orchestrația sa. Lipsurile orchestrelor noastre arătate mai sus sînt cu atît mai de temut în executarea operelor simfonice, supremă manifestare a geniului muzical, care, emancipîndu-se de ajutorul poeziei și al artelor plastice, auxiliare de seamă ale dramei lirice, merge singur, creînd din propriile sale forțe, prin singură combinarea sunetelor, opere nepieritoare. Toți cei ce cunosc rolul important jucat de fiecare instrument luat izolat într-o operă simfonică vor înțelege de asemenea că este cu neputință să fie omis unul singur măcar fără a o mutila.

Scanned with OKEN Scanner

Marele obstacol care a făcut ca pînă acum să nu existe încă o orchestră completă permanentă la București este puținătatea resurselor pe care pot să și le procure anumiți instrumentiști în timpul verii, așa că, odată terminată stagiunea de operă, cei chemați anume pentru aceasta (din străinătate) sînt obligați să părăsească țara, pentru a găsi angajament în altă parte.

Cultivarea muzicii simfonice avînd nevoie de ședințe regulate, pentru studierea capodoperelor, este strict necesar de a căuta să întreținem pe instrumentiștii indispensabili oricărei partituri serioase. Prin mijlocul unei mici retribuții în timpul celor șase luni ale verii, artiștii în chestiune ar putea fi determinați cu ușurință să se stabilească aici pentru tot anul, obligîndu-i să predea arta lor tinerilor din țară (variantă : de la Conservator), care în cîțiva ani vor fi în stare să cînte părțile secunde, mereu sacrificate, și de a diminua pe această cale cheltuielile cerute de întreținerea unui număr mai mare de muzicanți. Odată dobîndită o orchestră permanentă, avînd ședințe regulate în fiecare săptămînă, timp de un an întreg, desăvîrșirea în execuție va face progrese considerabile, iar publicul nu va întîrzia să guste acest gen de muzică, ce găsește pretutindeni o atît de călduroasă primire.

Pentru a înfăptui proiectul anunțat mai sus, ar trebui ca un anumit număr de persoane, amatoare de artă, să acopere printr-o contribuție anuală cheltuielile cerute de întreținerea instrumentiștilor. Cîștigul concertelor ar ajunge pentru celelalte cheltuieli, cerute de instalarea...

Dedicîndu-mă studiului muzicii și putînd să-mi completez studiile în străinătate, ca bursier al statului, am avut prilejul de a vedea starea înfloritoare în care se afla pretutindeni arta muzicală (și) tot zelul care se punea întru popularizarea muzicii bune. La întoarcerea mea am fost viu impresionat de starea de stagnare în care se găsea această frumoasă artă în țara mea natală. M-am străduit atunci să caut mijloacele care ar putea să contribuie la a da un anume elan propagării muzicii clasice și am organizat în acest scop două concerte simfonice. Atunci am văzut cît de greu este să se obțină un rezultat satisfăcător cu resursele prea restrînse ale orchestrei noastre. M-am gîndit că era urgent necesară completarea ei, ca și îmbunătățirea ei. Ea ar putea fi ușor completată, facilitînd stabilirea (în țară) a unor instrumentiști indispensabili, printr-o retribuție în timpul lunilor de vară. Ea poate fi îmbunătățită pentru studierea capodoperelor clasice, organizîndu-se concerte anuale, pregătite de ședințe de repetiții săptămînale timp de un an întreg. Un proiect de asociație filarmonică, pe care am avut cinstea de a-l trimite Alteței Voastre, conține detaliile privind realizarea cu mică cheltuială a celor două propuneri pe care le-am enunțat și îndrăznesc să rog pe Alteța Voastră de a binevoi să patroneze și să dea sprijinul Său August acestui proiect, care cuprinde în sine bazele unei instituții utile, care nu va întîrzia să aducă cele mai bune roade. Pe lîngă aceasta, ar fi pentru mine și un prilej de a-mi arăta recunoștința față de statul român care mi-a dat mijloacele de a mă perfecționa în străinătate...“

Scanned with OKEN Scanner

N.B. Aluzia la primele două concerte (1866, 22 aprilie şi 1867, 3 aprilie), numele de alteţă dat suveranului, mai puţin obişnuit după 1881, cînd Carol devine rege, precum şi unele intervenţii ulterioare ale lui Wachmann pe ciornă, sugerînd o revenire cu alt memoriu, datează aceste rînduri în 1868. Sprijinul bănesc al Casei regale i-a fost acordat, aşa cum ştim din alte surse, în 1870, încetînd în 1876. Pe de altă parte, Societatea Filarmonică a fost întemeiată în 1868. Memoriul a fost folosit de Wachmann iarăşi în 1885, după întemeierea altei Societăţi Filarmonice, la 24 februarie 1884, asociaţie de diletanţi care a refuzat să dea dirijorului sprijinul financiar cerut.

15. Scrisoare către Alfred Schmidt, casierul administraţiei festivalurilor de la Bayreuth, Bucureşti, 25 mai 1886 (ms. 5423, f. 60, în limba germană).

16. Scrisoare către acelaşi, Bucureşti, 26 mai 1886 (ms. 5423, f. 61, în limba germană).

17. Scrisoare către acelaşi, Bucureşti, 24 iunie/6 iulie 1887 (ms. 5423, f. 87, în limba germană).

18. Scrisoare către foştii săi colegi de la Conservatorul din Paris, privind sărbătorirea profesorului lor de pian, A. F. Marmontel (1816—1898), Bucureşti, 7 iunie 1888 (ms. 5397, f. 189, în limba franceză).

19. Scrisoare către Administraţia Ateneului Român, ianuarie-februarie 1889 (ms. 5418, f. 56—58).

„Domnule preşedinte, Am primit adresa şefului cancelariei Atheneului, prin care mi se spune că n-am decît a mă conforma regulamentului pentru închirierea sălii şi a plăti prin urmare suma de 1800 lei, drept chirie pentru 6 concerte. Sunt foarte mîhnit de a vedea atîta rigoare pentru mine, cînd ştiu prea bine că acest regulament a fost lăsat deoparte de cîte ori aţi fost dispus a favoriza persoane, care cu tot talentul lor nu au avut încă ocaziune să aducă atîtea servicii dezinteresate ca mine artei muzicale în ţară. Apoi este mare deosebire între un singur concert, dat de un singur artist, care nu are ca cheltuieli decît chiria şi tipăritul afişelor, şi între concertele simfonice, în număr de 6, cu cheltuieli care supratrec de fiecare concert suma de 2000 lei. Văzînd această lipsă de consideraţiune, care cred că va fi dezaprobată de opinia publică, vă rog să binevoiţi a primi demisiunea mea ca membru al Atheneului, din care fac parte de la fundarea sa. Primiţi, vă rog, încredinţarea prea deosebitei mele consideraţiuni. Ed. Wachmann."

20. Scrisoare către preşedintele Ateneului Român, Bucureşti, 2 februarie 1889 (ms. 5407, f. 66—67 ; ediţie şi facsimil de M. Musicescu, în *Muzica*, IV, 6 1954, p. 30).

„Domnule preşedinte, De la anul 1864, de cînd s-au fundat concertele simfonice, am susţinut aceste concerte cu mari osteneli şi sacrificii băneşti. Arăt cu mulţumire că am găsit simpatii şi înlesniri din partea autorităţilor, prefectura de Ilfov, care-mi punea la dispoziţiune

Scanned with OKEN Scanner

sala Atheneului din Cişmigiu în mod gratuit, precum şi municipalitatea, care mă scutea de orice taxă. Astăzi, cînd noul palat al Atheneului este terminat prin contribuţiunea generoasă a naţiunii întregi, nu mă aşteptam să-mi creeze dificultăţi administraţiunea Atheneului, care ar trebui să ocrotească asemenea încercări, mai cu seamă că astăzi, cînd nu mai avem nici opera, muzică nu se poate auzi decît pe timpul antractelor la Teatrul Român şi la cafenele. Am propus domnului vicepreşedinte a-i ceda 30% din beneficiile problematice care s-ar putea realiza cu aceste concerte şi care beneficii le-aş întrebuinţa pentru îmbunătăţiri urgente, de care se simte trebuinţă. Pînă acum n-au fost decît deficite, pe care le-am acoperit cu slabele mele mijloace. Cheltuielile unui concert în trecut se urcau la suma de 1800 lei noi. E probabil că de aci înainte, în vederea localului mai măreţ în care vor avea loc concertele, cheltuielile se vor urca la 2000 lei noi de fiecare concert. Această sumă, de care sunt răspunzător în faţa artiştilor de care am trebuinţă, sunt silit s-o acopăr prin stăruinţa mea şi prin influenţa mea personală, pentru a aduce un public numeros la aceste concerte, căci ştiţi foarte bine că nu e lesne de a umple cu auditori o sală de concert. Domnul vicepreşedinte mi-a trimis vorbă prin domnul Stăncescu că nu-mi poate ceda sala decît cu o chirie de 400 lei noi pentru fiecare concert, ceea ce dovedeşte că nu este dispus a deschide sala pentru asemenea încercări şi că [are] o rezervă pentru speculaţiuni incompatibile cu scopul fundării Atheneului. Aceasta este regretabil, mai cu seamă că greutăţile de plată în care se afla administraţia Atheneului pentru terminarea edificiului au fost înlăturate în mod generos de corpurile legiuitoare.

Domnule preşedinte, pe de o parte am onoare a vă arăta părerea mea de rău pentru că sunt împiedicat a-mi continua opera de interes cultural în noua sală a Atheneului, iar pe de alta, vă rog să binevoiţi a primi demisiunea mea ca membru al Atheneului, din care fac parte de la fundarea sa.

Primiţi vă rog, domnule preşedinte, încredinţarea prea deosebitei mele consideraţiuni. Ed. Wachmann".

21. Scrisoare către clarinetistul L. Milde, Bucureşti, februarie 1889 (ms. 5398, f. 120, în limba germană).

22. Telegramă către acelaşi, Bucureşti, februarie 1889 (ms 5418, f. 220).

23. Scrisoare către violonistul E. Kühns, Bucureşti, 17 februarie/ 2 martie 1889 (ms. 5398, f. 120, în limba germană).

24. Scrisoare către violonistul W. Borecki, Bucureşti, februarie 1889 (ms. 5398, f. 135, în limba germană).

25. Scrisoare către Titu Maiorescu, Bucureşti, februarie 1889 (ms. 5418, f. 57).

„Domnule ministru, încă din anul 1866 am început a organiza concerte simfonice, cercînd a populariza în ţară capodoperile muzicii clasice. Aceste concerte necesitînd mari cheltuieli, un număr însemnat

Scanned with OKEN Scanner

de amatori de muzică le-au susținut prin contribuții anuale, pînă la resbelul ruso-turc. În tot timpul acesta, am condus concertele fără nici o remunerație. De atunci pînă astăzi le-am continuat pe risicul meu, îmbunătățind neîncetat mijloacele de esecuțiune și acoperind deficitele anuale. Sala vechiului Atheneu, în care aveau loc aceste concerte, a fost întotdeauna pusă la dispoziția mea în mod gratuit. Asemenea, municipalitatea m-a scutit de taxe. În anul trecut însă, cînd am dat concertele în noul Atheneu, am fost obligat să plătesc o chirie de 200 lei noi pentru fiecare concert. În anul acesta mi se pretinde cîte 300 lei chirie de fiecare concert, ceea ce se urcă la suma enormă de 1800 lei pentru 6 concerte proiectate. În toate statele asemenea încercări, menite a dezvolta gustul estetic în popor, sunt subvenționate. Este reprobabil că la noi, nu numai că nu se bucură de acest avantagiu, dar se mai creează și dificultăți, supuindu-se la așa chirie mare din partea Atheneului, edificiu zidit prin contribuțiune națională și pentru care edificiu onoratul guvern plătește anual așa mare sumă.

Vă rog dar, domnule ministru, în vederea scopului cultural, în vederea ieftinătății prețurilor de intrare, care sunt de 5 lei, 3 lei și 2 lei în abonament, pentru ca publicul să poată urma cu înlesnire aceste [concerte și în] vederea ca pentru a se [ajunge] la o esecuție cît de bună nu cruț nici o cheltuială, angajînd toate forțele artistice din Capitală și aducînd chiar artiști din străinătate, să binevoiți a interveni pe lîngă domnul președinte al Atheneului, ca să-mi acorde sala Atheneului în mod gratuit, obligîndu-mă a plăti numai cheltuielile de încălzit.

Alăturat cu aceasta, am onoarea a vă pune la dispozițiune un bilet de abonament de lojă, rugîndu-vă să binevoiți a asista la aceste concerte, care încep dumineca la 11 februarie (recte martie n.n.*) pentru a vă putea încredința dacă cererea mea merită a fi luată în considerațiune".*

26. Scrisoare către Elena Wachmann, Viena, 10 august 1889 (ms. 5422, f. 35—36). Va pleca a doua zi la Bayreuth prin Eger, apoi la Paris prin Mainz și Metz, urmînd a se întoarce prin Basel, Zürich, München și Salzburg la Viena. A asistat la reprezentarea operei *Hamlet*, de A. Thomas și la baletul *Puppenfee* (care avea să fie jucat și la noi mai tîrziu, în 1908 la Galați, și în 1909 la Severin ; cf. *Revista muzicală și teatrală*, IV, 40 (1908), p. 16 mss. 8.0 din biblioteca Teatrului Național). Cere vești despre copiii săi, adică Maria, Elena, Paul și Constantin.

27. Cerere către ministrul de Interne, privind îndeplinirea condițiilor de naturalizare, 1891 (ms. 5408, f. 187^{v}).

28. Notă trimisă jurnaliștilor Maximilian Reiniger și G. Ventura martie 1892 (ms. 5422, f. 147).

„Primul concert simfonic a avut loc la 22 aprilie 1866. Înainte de aceasta n-au avut loc concerte de felul acesta. În public nu se cîntase opere clasice, decît cîteva concerte de pian cu acompaniament de orchestră, de Mendelssohn, Weber, Hummel, toate acestea cîntate de domnișoara Eleonora Wachmann, (mai pe urmă doamna Rîureanu), cu

Scanned with OKEN Scanner

ocaziunea concertelor anuale ce da. La reprezentațiile operei italiene orchestra era foarte incompletă. Instrumentele cu coarde erau în puțin număr, puține viori și mult timp un singur contrabas. Instrumentele de suflare incomplete ; lipsea al doilea oboe, al doilea fagot, erau numai (2) corni etc. La concertele simfonice s-a auzit pentru prima oară în București orchestra completă cu număr mare de instrumente cu coarde și cu toate instrumentele de suflare ce figurau în partitură. Chiar la operele lui Wagner, unde de multe ori sînt trei oboe și un corn englez, trei clarinete și un clarinet bas, ba chiar și 8 corni, ca în Wallkürenritt, *(Cavalcada Valkiriilor), nu lipsea nici un instrument în orchestră. Cu timpul s-au comandat instrumente de suflare la primele fabrici din Franța, astfel că calitatea instrumentelor nu lăsa nimic de dorit. Orchestra la primul ei concert era compusă de 30 persoane. Acești artiști în mare parte nu cunoșteau deloc repertoriul clasic și nu erau rutinați decît cu opere italiene. De aceea s-au făcut multe repetițiuni la fiecare concert, pentru a se dobîndi calitățile de stil simfonic."*

29. Articolul 1 dintr-un regulament al orchestrei Societății Filarmonice, alcătuite din profesorii Conservatorului, martie 1892 ? (ms. 5422, f. 145^{v}, în română, germană și franceză)

30. Telegramă către E. Theodori, circa martie 1892 (ms. 5422, f. 103).

31. Scrisoare către firma de instrumente muzicale Évette & Schaeffer din Paris, București, 6 iulie 1892 (ms. 5401, f. 316—317, în limba franceză).

32. Scrisoare către flautistul Adolf Burose, București, 31 ianuarie 1893 (ms. 5409, f. 129, în limba germană).

33. Telegramă către o persoană necunoscută, iunie 1893 (ms. 5402, f. 189).

34. Însemnare privind o scrisoare de răspuns, o adresă oficială și un mandat, 1893 (ms. 5409, f. 63).

35. Fragment de scrisoare către tenorul Gr. D. Gabrielescu, București, 1 aprilie 1895, reprodus în răspunsul lui Gabrielescu din 3 aprilie 1895 (ms. 5404, f. 129—130).

36. Bilet către Alexandru Flechtenmacher, despre un proces intentat de acesta din urmă unei persoane necunoscute, poate Victor Fuchs, București, 5 octombrie 1895 (Muzeul Conservatorului C. Porumbescu, nr. inv. 3401).

„Scumpe amice, pronunțarea sentinței s-a amînat pînă la 27 septembrie (stil vechi *n.n.). Ambele părți sînt obligate să depună concluziuni scrise. Salutări cordiale și bună speranță. Ed. Wachmann".*

37. Scrisoare către pianistul Julius Major, București, 29 octombrie 1896 (ms. 5405, f. 265^{v}, în limba germană).

38. Scrisoare către clarinetistul H. Lange, București, 29 octombrie 1896 (ms. 5405, f. 153^{v}, în limba germană).

Scanned with OKEN Scanner

39. Scrisoare către dirijorul Mühlfeld din Meiningen, București, 29 octombrie 1896 (ms. 5405, f. 153^{v}, în limba germană).

40. Scrisoare către administrația festivalurilor de la Bayreuth, București, 20 iulie 1897 (ms. 5423, f. 467, în limba germană).

41. Scrisoare către tenorul Ion Băjenaru, despre stagiunea Operei Române, București, 13 mai 1899 (Muzeul Teatrului Național, mapa nr. inv. 5826 ; cf. I. Massoff, *Tenorul Ion Băjenaru și vremea lui*, București, Editura muzicală, 1970).

421. Scrisoare către Elena Wachmann, Viena, 22 august 1899 (Muzeul Teatrului Național, nr. inv. 5826).

43. Scrisoare către aceeași, Viena, 23 august 1899 (Muzeul Teatrului Național, nr. inv. 5826).

44. Scrisoare către Gemma Capelleanu-Mezzetti, despre stagiunea Operei Române, București, 22 mai 1900 (Muzeul Teatrului Național, nr. inv. 5826).

45. Scrisoare către I. Eliescu, privind administrarea Conservatorului, Tușnad, 10 august 1900 (Muzeul Teatrului Național, nr. inv. 5826).

46. Comunicare făcută primilor societari ai Operei Române, București, decembrie 1900 (Arhivele Statului, fond Teatrul Național, dosar 21/1906, f. 76 și 106). Le cere să accepte reducerea temporară a salariului, pentru a fi recuperată o parte din deficit, arătînd că *„sacrificiile ce se cer, atît de minister, cît și de direcție, sunt bine justificate, în interesul Operei Române, a unei instituții care, dacă acum ar înceta, nu se știe dacă va mai avea viață vreodată"*.

47. Notă către ministerul Cultelor, București, 22 octombrie 1905 (ms. 5422, f. 71).

„...Exercițiile elementare de intonație și măsură au fost publicate de mine în anul 1876, Noțiunile generale de muzică *în anul 1877. Pe acel timp nu exista în România nici o carte didactică tratînd despre muzică. (Inexact, pînă atunci apărînd manualele lui I. A. Wachmann în 1846, Al. Petrino în 1850, Gh. T. Burada în 1860, B. Franchetti în 1859—1861 și E. Mezzetti, 1864* n.n.). *Văzînd succesul ce au avut aceste manuale și aprobarea domnilor profesori, care le-au introdus în practica școlară, am cerut și am obținut aprobarea onor. Consiliu permanent al Instrucțiunii Publice în anul 1879. Ordinul de aprobare trebuie să poarte data de 1878, căci ediția din anul acela poartă îndreptarea"*.

48. Ciornă de memoriu către Mihai Vlădescu, ministrul Cultelor, aprilie 1906 (ms. 5417, f. 32^{v}).

„Din anul 1866, cînd am fundat concertele simfonice, pînă astăzi am dat 172 concerte mari de muzică clasică, dînd publicului putința să admire capodoperile maiștrilor mai vechi, Bach, Haendel, Gluck, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, precum și a compozitorilor mai noi, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Berlioz, Saint Saëns, Massenet, Richard Strauss etc. Cu mari greutăți am putut reuși a da

Scanned with OKEN Scanner

un număr așa mare de concerte, suferind și pagube însemnate. Astăzi, cînd Onor. Minister al Cultelor și al Instrucțiunii Publice a prevăzut o sumă anuală de 7000 lei pentru întreținerea unei orchestre, vă rog să binevoiți, în considerație de binefăcătoarea influență ce au avut aceste concerte asupra formării gustului publicului pentru frumos, vă rog să binevoiți a-mi pune la dispoziție orchestra Ministerului în mod gratuit, pentru 12 concerte simfonice anuale : 6 toamna, de la 15 septembrie pînă la finele lui octombrie, în fiecare duminică, și 6 în timpul postului paștelui, după obiceiul ce s-a stabilit de mai multă vreme. Avînd încredere în iubirea Dumneavoastră de progres în toate ramurile artelor, nu mă îndoiesc că veți da sprijinul Dumnevoastră puternic pentru a-mi putea continua și de aci înainte, pe o scară mai largă, a dezvolta gustul public pentru frumos în arta muzicală."

49. Cerere către ministrul Cultelor, care aprobase în principiu memoriul său la 4 mai, rugînd să-i fie comunicate condițiile de colaborare cu orchestra ministerului, București, 1 iulie 1906 (ms. 5417, f. 3).

50. Cerere în același sens către ministrul Cultelor, București, 26 septembrie 1906 (ms. 5417, f. 4).

1. Cerere către C. Dissescu, ministrul Cultelor, fixînd totodată condițiile în care va colabora cu orchestra ministerului, București, 27 februarie 1907 (ms. 5416, f. 5).

BIBLIOGRAFIE

— **Șirli Vasile,** *Opera de educare muzicală a lui Eduard Wachmann directorul Conservatorului,* în *Caiete de muzicologie* București, III (1972), p. 85—103.

— Adrese și memorii inedite, în Arhiva Conservatorului C. Porumbescu, dosare anuale nr. 11—29 (anii 1880—1902).

— **Constantinescu Radu,** *Wachmann,* București, Editura muzicală, 1975.

THEODOR T. BURADA
(1839—1923)

1. Scrisoare către Ed. Wachmann, Focșani, 3 aprilie 1870 (ms. 5393, f. 117—118).

„Mon cher Wachmann, După promisiunea ce ți-am dat, îți arăt titlul cărților pe care ți le-am recomandat. Cea dintîia este Histoire des concerts populaires de musique classique, *par A. Elwart (recte* Histoire de la Société des concerts du Conservatoire Impérial de Musique, *par Antoine-Marie Elwart, Paris, 1860,* n.n. Wachmann avea s-o citeze, fără a-i aminti autorul, în discursul său din 9 iulie), *și a doua,* Histoire du Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation, *par M. Lassabathier (Paris, 1860* n.n.). *Am primit programul și biletul pentru concertul Societății Filarmonice din 29 martie. Te rog, iă toate chipurile posibile și-mi trimite regulamentul Societății Filarmonice ; împru-*

mută-l pe la vreun amic și mi-l trimite, căci am nevoie de el. Vreu să videm ce conține și să pun totodată în strînse legături Societatea Filarmonică din Iași cu cea din București. Mi se pare, dacă nu mă înșel, scopurile ambelor Societăți Filarmonice sunt aceleași. Nu pot să zic nimică, pînă ce mai întîi nu voi ceti regulamentul societății din București. Crez că vei pune toate silințele spre a-mi procura și trimite un esemplar al regulamentului aceelei societăți. Te aștept, prin urmare, cu cea întîi poștă, căci sper că piste vreo două săptămîni să mă duc în Iași. Tout à vous, T. T. Burada".

2. Scrisoare către același, prin care aderă la Societatea Filarmonică din București, Focșani, 15 iulie 1870 (ms. 5393, f. 116).

3. Scrisoare către același, privind cotizația sa la Societatea Filarmonică, Focșani, 22 octombrie 1870 (ms. 5393, f. 115).

4. Scrisoare către același, Iași, 22 martie 1873 (ms. 5394, f. 33—34).

„Salutare frate Wachmann! Zilele aceste trebuie să-ți trimită ministerul studiile mele pentru violină, pentru ca să le supui la un comitet muzical, să le vadă. Te rog tare mult ca tu, mai nainte de a le da comitetului, ca să le revezuești și, în caz cînd tu vei găsi vreo greșeală, poate de copietură, sau poate chiar de armonie, atunci să le îndrepți, căci se poate întîmpla ca, din nebăgare de seamă, să se strecoare asemine erori, însă eu sper că tu le vei găsi bune. Te rog ca, îndată ce se va lua vreo deciziune în privința lor, să-mi scrii două cuvinte. Luni acuma în 26 martie dau un concert în folosul bibliotecii de muzică a Conservatorului. Îți trimet și ție un program. Complimente cucoanei tale. Asemine, arată din partea mea complimente lui Flechtenmacher, lui Cart, lui Rîureanu. Aștept răspunsul tău. Al tău sincer amic, T. T. Burada".

5. Scrisoare către același, despre călătoria sa în Capitală, cu o notă de Ed. Wachmann privind răspunsul, trimis la 8/20 noiembrie, Iași, 25 august 1875 (ms. 5394, f. 107).

6. Scrisoare către același, Iași, 2 ianuarie 1876 (ms. 5395, f. 7).

„Dragă Wachmann, Doresc să știu ce mai faci tu. Pe aici pe la noi e trist pentru muzică. Conservatoriul nostru de muzică s-a desființat, concerte a fost puține, cred că ți-a spus domnul Dimitrescu, profesorele de violoncel la Conservator. Stăm în această privință prost de tot. Afară de concertul damelor svediane (quartet vocal) nu am avut nimic mai însemnat.

Te rog să primești din partea mea un almanah muzical, care a apărut pentru anul 1876, anul al doilea; peste vro două luni poate ne vom vide. Sper să vin, după obicei, să petrec cîtva timp în București. Toate relațiile care mi le-ai dat pentru Conservatoriul de București sunt trecute în almanahul meu. Scrie-mi te rog ce mai faci. Complimente cucoanei tale. Al tău sincer amic, T. T. Burada".

7. Scrisoare către același, Iași, 16 septembrie 1877 (ms. 5395, f. 74—75).

Scanned with OKEN Scanner

„Dragă amice, Am primit scrisoarea ta din 13 septembrie și-ți mulțumesc pentru buna voință ce ai de a-mi da orice relațiuni despre Conservator. Așadar, te rog să-mi trimiți o listă despre numele premianților din toate clasele și numărul lor în fiecare clasă, asemine și numele tuturor profesorilor pentru fiecare instrument. Mă voi adresa la tipograful Mihăescu, să videm ce-mi va cere pentru o coală de tipar, cred că va fi mai eftin decît Thiel, care mi-a luat 300 franci pentru tipărirea unei coale, un lucru nemaiauzit.

Voi primi cu mare plăcere Noțiunile tale de muzică în clasa me și tu nu înceta de a scoate lecțiunile tale pentru solfegii, partea a doua. Continuă, căci sunt foarte bune. Eu deja le-am adoptat în clasa me. Pentru almanah am descoperit materie foarte interesantă, mai ales o cercetare asupra cînturilor noastre populare, atît din punct de vedere literar, cît și muzical, o metodă de ghitară de la 1829, în care se vede terminologia muzicală din timpurile acele și alte multe articole interesante. Nu cred să pot veni în asemine împrejurări grele la București, cu toate aceste se poate întîmpla să mă pot repezi pentru vro cîteva zile, cînd atunci voi ave plăcere a te vide. Complimente doamnei Wachmann. Al tău sincer amic, T. T. Burada".

8. Scrisoare către același, cerînd exemplare din *Noțiunile generale de muzică*, ed. II, București, 1878, Iași, 21 octombrie 1879, cu o însemnare a lui Ed. Wachmann: *„S-au trimis îndată exemplarele cerute"* (ms. 5395, f. 163).

BIBLIOGRAFIE

— *Almanahul musical*, II, Iași, 1876.

— **Burada Th. Sluger,** *Gramatică romînească de note pentru tot fundamentul chitarei (1829, iunie 6)*, ed. Th. T. Burada, Iași, 1910.

— **Dolinescu E.,** *T. T. Burada, violonist*, în: *Studii și cercetări de istorie a artei*, seria Muzică, teatru, cinematografie, București, XVII (1970), p. 225—232.

— **Sîrbu Gheorghe,** *Din activitatea violonistică a lui T. T. Burada*, în *Scrieri muzicologice*, Iași, 1973.

— **Burada, T. T.** *Opere*, 3 vol., ed. V. Cosma, București, Editura muzicală, 1974—1977.

GAVRIIL MUSICESCU
(1847—1903)

1. Scrisoare către Ed. Wachmann, Iași, 17 octombrie 1872 (ms. 5394, f. 73).

„Respectabile domnule Eduard! Cea dintîi dorință ce voesc a exprima către domnia voastră este ca mica mea scrisoare să vă găsească bine sănătoși, împreună cu familia dumneavoastră. Eu m-am strămutat în Jassy cu familia, m-am prezentat la școală în ziua de 9 octomvrie, a doua zi am depus jurămîntul, iar clasele am început tocmai la 16. Cauza a fost următoarea: Domnul Gros, director (Constantin Gros, director al Conservatorului din Iași între 1861 și 1876 *n.n.*) *au*

lăsat cîteva zile libere, ca în timpul acesta să se înscrie elevii. Cu o zi mai nainte de începerea claselor s-au făcut admiterea elevilor. Cei ce admiteau au fost domnii Gros, Mezzetti (Pietro Mezzetti, 1822—1894, profesor de canto la conservatorul popular din Rotopănești, apoi la Iași, 1864—1894 *n.n.*), *Biscottini* (Casimiro Biscottini, profesor la Conservatorul din București, 1864—1867, mutat la Iași 1867—1876 *n.n.*). *Dumnealor hotărîse ca eu să predau de trei ori pe săptămînă cîte două ore la elevi și tot atîtea ori pe săptămînă cîte o oră la eleve. Părîndu-mi-se prea multe ore, eu am acceptat numai cîte o oră, ca să am 6 ore pe săptămînă. Dacă am făcut bine sau nu, însă eu m-am abținut de la hotărîrea dumnealor pînă atunci, pînă cînd voi primi răspuns de la dumneavoastră. În cataloagele ce mi-a prezentat domnul Gros am elevi regulați 6 și auditori 5. Eleve ce dumnealor au admis ca regulate sunt 9, audiente nici una.*

Dați-mi voie acum, domnule Eduard, să vă întreb dacă ați finit de scris cursul de armonie, de care mi-ați vorbit cînd eram la București, sau nu? Dacă este gata, cu profund respect vă rog să binevoiți a mi-l trimite și eu mă voi sili ca în timp de o săptămînă să-l prescriu și să vi-l trimit înapoi, pentru care binefacere a dumnevoastră voi fi recunoscător.

La 7 ale curentei v-am trimis oratoriul Paulus, de Mendelssohn, nu știu dacă ați primit. Rămîn în așteptarea răspunsului dumneavoastră. Mă subsemnez al dumnèavoastră serv, G. Musicescu.

P.S. Adresa mea este Gavriil Musicescu, strada Muzelor no. 994".

2. Scrisoare către Ed. Wachmann, despre împărțirea materiei pe ani, cuprinzînd programa cursului său, Iași, 21 mai 1873 (ms. 5394, f. 79—80).

3. Scrisoare către același, Iași, ianuarie 1876, cu o însemnare a lui Ed. Wachmann (ms. 5394, f. 191—192).

„Stimabile domnule Wachmann, A doua zi după anul nou am primit scrisoarea dumneavoastră, pentru care prea mult vă mulțumesc, căci tocmai în zilele aste aveam trebuință de mîngîiere. Conservatorul nostru e desființat, dupre cum știți, și profesorii sînt puși în disponibilitate, însă nu toți, căci d. Mezzetti e plasat la Liceul statului cu 300 franci pe lună, d. Humpel (Wilhelm Humpel, 1831—1899, profesor la Conservatorul din Iași, *n.n.*), *cumnatul domnului Maiorescu, tot cu 300 franci pe lună la Școala Normală etc. Eu însă, din nenorocire sînt lăsat pe drumuri, dar se vede că așa mi-a fost scris.*

Cît privește pentru Esercițiile elementare și studii melodice, apoi de aceasta se simțea mare necesitate, de demult încă. Esercițiile retipărite ale răposatului d. Cart nu corespundeau scopului, fiindcă elevul se ambeta, căutînd o gamă în 50 de feliuri sucite, pe cînd ideia dumneavoastră e prea nimerită și eu nu pot decît să vă felicitez. Pentru răspîndirea lor însă eu nu pot contribui atît pe cît voesc, fiindcă sînt fără funcțiune și prin urmare nu mai am nici o autoritate, dar totuși vă rog să-mi trimiteți vro 25 exemplare și îndată după desfacerea lor vă voi trimite și costul.

Scanned with OKEN Scanner

Termin prin a vă felicita cu noul an. Vă doresc atît dumneavoastră, cît și întregii familii, înainte de toate, multă sănătate. Al dumneavoastră devotat, G. Musicescu".

4. Scrisoare către același, Iași, 14 februarie 1876 (ms. 5395, f. 39).

„Stimate domnule Wachmann, Liniștindu-se furtuna, m-am decis și eu a vă adresa aceste rînduri. Mai rău decît pe oricine m-a zdrobit pe mine furia domnului Majorescu, dar se vede că astfel mi-e soarta. Desființîndu-se Conservatoriul, mulți au cîștigat, iar eu am pierdut. Iată și detailuri, pe cari poate că nu le știți cu deamăruntul. D. Caudella, fost profesor de violină, s-a numit mai întîi ca profesor de armonie sau istoria muzicei la Universitate din Jassy, și după vreo săptămînă vine un nou ordin, ca profesor de muzică la Universitate, să formeze cor din studenți. Pentru 3 ore pe săptămînă i se dă recompensă de 300 franci pe lună, în loc de nouă oare, ce da la Conservatoriu, tot cu acest salariu. D. Mezzetti e numit la Liceul Statului, tot cu 3 ore pe săptămînă, în loc de nouă, și 300 franci pe lună. D. Humpel e numit profesor de cor la Școala Normală, cu 300 franci pe lună, în loc de 160, ce avea, și cu 3 ore pe săptămînă, în loc de 4 1/2 ce preda. D. Biscottini e numit la Pensionatul Normal cu 188 franci pe lună, 3 ore pe săptămînă, în loc de 9 ce da la Conservatoriu, pentru 300 franci. D. Parini s-a numit la Externatul secundar de fete cu 166 franci, în loc de 120 ce avea și cu 3 ore pe săptămînă, în loc de 4 1/2. În fine, după ce se propune un loc domnului Gros, carele a refuzat, și domnului Dima, carele d-aseminea a refuzat, s-a gîndit la urma urmei și la mine, numindu-mă conducătoriu corului metropolitan, cu 120 franci pe lună, în loc de 300 ce aveam și cu muncă întreit mai multă decît aveam în clasa de armonie. Aci trebuie să fiu dirijor, instructor și compozitor, cu o recompensă egală unui mediocru corist! Halal dreptate!! Aș fi refuzat și eu, dar femeia, copiii!! Mă fac să sufăr fel de fel de șicane pe nedreptul, pentru meritele ce au ceilalți foști ai mei colegi, drepturi după lege și servicii, în sfera instrucțiunii publice. Nu mă voi încerca a le descri, cred că le cunoașteți prea bine. Respectuos vă rog, scuzați că vă descriu durerile mele, prin aceasta mai uit din necazuri ce mă presează.

V-am rugat în scrisoarea precedentă și acum încă vă rog, trimiteți-mi 50 exemplare de Studii melodice, de dumneavoastră, și desfăcîndu-le, ceea ce va fi prea în curînd, vă voi trimite și costul lor. De asemine, și Teoria elementară să-mi trimiteți, numai dacă ați tipărit-o.

Servul dumneavoastră, G. Musicescu".

5. Scrisoare către același, Iași, 29 noiembrie 1876 (ms. 5395, f. 42—43). A primit scrisoarea lui Wachmann din 25 noiembrie. A vîndut 44 exemplare din *Eserciţiile elementare*, dintre care 20 la Institutul Vasile Lupu, unde dă lecții, precum și în alte școli, în pofida opoziției lui Humpel și altora. A fost din nou numit profesor la Conservator. Ed. Caudella cere prin el lui Wachmann muzica părintelui acestuia la *Judith și Holofern*.

Scanned with OKEN Scanner

6. Scrisoare către același, privind returnarea a 6 exemplare din *Eserciții melodice*, care nu au găsit cumpărători, și o însemnare din 15 decembrie a lui Ed. Wachmann ; Iași, 12 decembrie 1876 (ms. 5395, f. 41).

7. Scrisoare către același, Iași, 22 septembrie 1877 (ms. 5395, f. 91).

„Respectabile domnule Wachmann, Scuzați vă rog întîrzierea răspunsului meu la scrisoarea dumneavoastră din 13 a curentei, fiindcă am fost bolnav chiar atunci cînd o am primit. Vă sunt prea recunoscător că vă mai aduceți aminte de mine. Permiteți-mi acum a vă spune în cîteva cuvinte chestiunea direcțiunei chorului. În urma protestului adresat din parte-mi domnului ministru, spre a mă scuti de sarcina ce-mi pusese pe nedreptul, am primit peste vro lună răspuns că nu se poate. Cam pe timpul acela s-a declarat și Independența. Prin urmare domnii miniștri, așa am crezut eu, n-au cînd să se ocupe cu mine și d-aceia am încetat și eu a mai protesta, și m-am pus pe lucru cu chorul, însă ca să nu-mi fie munca degeaba, am făcut toate chipurile și am reușit prin propriile mele stăruințe, iar nicidecum prin ale domnului Gros, după cum v-am spus, să mă retribuesc cu salariu de 200 lei pe lună, înscriindu-mă în stat ca tenor solo și aceasta cu consimțămîntul onorabilului ministeriu. După cum videți, domnule Wachmann, ca să fiu retribuit pentru 8 ore pe săptămînă ca dirijor de chor cu 200 franci, a trebuit să mă sacrific și să primesc încă noul titlu de tenor solo. Și aceasta o am făcut numai și numai avînd în videre complicațiunile și criza actuale. Prin urmare, eu nu țin nicidecum la acest post și dacă dumneavoastră ați reuși să mă descărcați de aceasta, vă voi fi prea recunoscătoriu. Iar în caz că nu se poate, cel puțin să prevadă în bugetul anului viitor bursa și pentru derijor, de 200 franci pe lună, precum se și face, atît în București, cît și în Jassy, tot din suma prevăzută pentru chor, unde onorabilul ministeriu n-are de adaos nimic. Sper că veți reuși a convinge pe onorabila comisiune budgetară despre nedreptatea ce mi s-a făcut prin stăruințele ... (d. Gros n.n.). Primiți, vă rog, domnule Wachmann, stima și respectul ce vă conservă G. Musicescu".

8. Scrisoare către același, Iași, 17 noiembrie 1877 (ms. 5395, f. 92—93).

„Respectabile domnule Wachmann, Vă mulțumesc sincer pentru considerațiunea ce mi-ați dat, trimițîndu-mi broșura dumneavoastră Noțiuni generale despre muzică. *O aseminea carte era de mult dorită, căci cea mai mare parte din elevii conservatoriilor noastre sunt foarte slabi în teoria elementară, iar cînd e vorba de noțiuni generale... Broșura dumneavoastră a umplut deșertul ce de mult se simțea în literatura noastră muzicală. Vă rog, dară, primiți din parte-mi sincerile mele felicitări.*

Am scris și eu o broșură de muzică, însă într-un mod foarte elementar, care are de scop învățarea cît mai curînd a intonației, ca cu mijlocul acesta să pot atrage atenția elevilor de prin gimnazii, unde muzica, zic de Moldova, stă într-o stare destul de mizeră, și cu acest chip muzica vocală să se poată răspîndi mai mult. Eu v-am trimis o broșură, nu știu dacă ați dispus de timp s-o revideți. Vă rog

însă măcar cu o ochire repede petreceți-o și-mi dați un sfat, să mai urmez cu scoaterea broșurei a doua, sau să încetez? (Este vorba de Curs practic de muzică vocală pentru uzul gimnaziilor, școlilor normale și institutelor primare, *fascicolul I, Iași, 1877 ; ediția a II-a apare în 1878, a III-a în anul următor, a IV-a și a V-a, acestea destinate școlilor secundare, la Iași și Leipzig în 1880. Atît acest curs, cît și culegerea de 25 cînturi pentru coruri școlare, editate după 1890 deseori, au fost întrebuințate în școli pînă după primul război mondial* n.n.).

Tot acum îmi permit a vă ruga în chestiunea corului. Acum camerile s-a deschis, cred că bugetul va fi la ordinea zilei, știu și aceea că puteți mult pe lîngă domnii deputați și nu mă îndoesc că, precum altădată ați făcut prea mult bine pentru mine, și acum nu veți refuza a ajuta pe cel asuprit cu nedreptul. Eu v-am scris încă o dată despre aceasta și de aceea nu vă mai îngreuez cu descrierea istoricului, ci voesc sau să-l ee de la mine, sau să-mi prevadă bursă (diurnă), ce o primesc și acum, însă sub titlu de tenor solo? Vă rog, domnule Wachmann, scăpați-mă din beleaoa asta, care-mi consumă o mulțime de timp și totodată și sănătate. Vă mai rog să-mi trimiteți 20 exemplare din opul dumneavoastră Noțiuni generale de muzică, *costul cărora în curînd vi l-oi expedia.*

Primiți vă rog sincerile mele salutări. Al dumneavoastră devotat, Gavriil Musicescu".

9. Scrisoare către același, Iași, 18 martie 1893 (ms. 5402, f. 203—204). Recomandă ca profesor de trombon pe Antonio Cirillo, fost capelmaistru militar la Huși, mai apoi profesor de trompetă și trombon la Conservatorul din Iași, director între 1917—1918. În 1893 catedra ieșeană era ocupată (din 1874) de fratele său, Carlo Cirillo, cea din București era suplinită de Franz Karbus.

10. Scrisoare către același, Iași, 18 aprilie stil nou 1894, felicitîndu-l cu prilejul celui de-al 100-lea concert simfonic (ms. 5410, f. 13).

11. Scrisoare către același, recomandînd pe violonistul D. Vasiliu, Iași, 18 august 1895 (ms. 5404, f. 208).

BIBLIOGRAFIE

1. **Atanasiu, A. D.** — *Gavriil Musicescu*, Iași, 1904
2. **Breazul, George** — *Gavriil Musicescu*, București, Editura muzicală, 1962.
3. **Constantinescu, Radu** — *Viața muzicală în România anilor 1877—1878*, în *Studii de muzicologie*, vol. XIII, București, 1977, p. 54—98 (reproducerea scrisorilor nr. 7 și 8)
4. **Firca, Gheorghe** — *Gavriil Musicescu, un clasic*, în „Studii și cercetări de istorie a artei", seria Teatru, Muzică, Cinematografie, XIX, București, 1972, p. 145—147.
5. **Gheorghiu, Gr. I.** — *Corul lui Musicescu*, Iași, 1926
6. **Leites, R.** — *Date noi privind legăturile de creație dintre Gavriil Musicescu și cultura muzicală rusă*, în „Muzica", XXVII, București, 1977, nr. 10, p. 22—29.

Scanned with OKEN Scanner

7. Mihail Paul — *Viața și opera lui Gavriil Musicescu oglindite în scrisorile anilor 1871—1896*, în: *Studii muzicologice*, București, I, 2(1956), p. 91—127.

8. Moisescu, Gh. I. — *O jumătate de veac de la moartea lui Gavriil Musicescu*, în *Biserica ortodoxă română*, București, 72(1954), p. 45—58.

9. Pascu, George — *Ecourile Războiului de Independență în creația lui Gavriil Musicescu*, în „Cronica", VIII, Iași, 6 mai 1967.

EDUARD CAUDELLA
(1841—1924)

1. Scrisoare către Ed. Wachmann, Iași, 27 decembrie 1880 (ms. 5397, f. 197, în limba franceză).

„Dragă domnule, Nu vă miraţi că vă supăr încă o dată cu a mea Odă gintei latine, *care deja nu mai e deloc la modă, dar am schimbat-o mult, în bine, cred, şi cum ţin să aveţi* o bună *părere despre micile mele compoziţii şi despre mine în particular, vă trimit altă partitură, rugîndu-vă să-mi trimiteţi îndărăt prima şi* să o daţi uitării, ca şi cum n-ar fi existat nici o dată!! *Abia după ce am ascultat-o am văzut că nu întotdeauna se face efect cu mase mari. Rugîndu-vă să prezentaţi respectele mele doamnei Wachmann, vă salut cu mult respect, Ed. Caudella".*

2. Scrisoare către același, Iași, 11 decembrie 1882 (ms. 5396, f. 15—16, în limba franceză).

„Dragă directore, Știi poate că d. Stăncescu a propus opera mea, Fata răzeșului, *în Comitetul teatral din București. Cum știu că ești membru în acest comitet și că o să fii însărcinat să examinezi mica mea lucrare, nădăjduiesc că nu vei fi prea sever, ca bun și vechi prieten, și vei trece cu vederea cîteva mici cvinte sau octave, care s-or fi strecurat din nebăgare de seamă, ori din nepricepere, în partitură. Contez pe indulgența ta. Cît am mai regretat că nu am asistat la reprezentațiile de la Bayreuth, mai ales că am aflat de la vărul meu Conea că ai fost și dumneata. Aș fi avut enorm de multă plăcere de a petrece cîteva zile în chip agreabil și* muzical *cu tine. Ar fi fost foarte interesant. Înainte de a termina, mai am să-ți spun cîteva cuvinte despre instrumentația din* Olteanca. *Așa cum am auzit, și chiar citit, a fost foarte criticată, pe drept cuvînt, dar cei ce au criticat-o nu s-au gîndit că în cea mai mare parte a fost făcută în grabă și fără a mă gîndi că o să fie dată așa curînd la București. De altfel, se și vede, căci mai multe părți, care trebuiau să fie scrise pentru orchestră completă, nu sînt așa. E limpede că o lucrare ca* Olteanca, *deși are multe părți compuse din nou și complet transformate de mine, nu trezește același interes, ca atunci cînd ar fi fost o lucrare scrisă dintr-o dată, așa că cei care au criticat instrumentația la* Olteanca *ar fi putut să-și dea seama și singuri, dacă ar fi vrut! Sper că instrumentația operei mele va satisface într-o mai mare măsură. Salutîndu-te cu multă prietenie, te rog să prezinți respectele mele doamnei Wachmann. Al tău prieten, Ed. Caudella."*

Scanned with OKEN Scanner

3. Scrisoare către același, Iași, 3 ianuarie 1883 (ms. 5396, f. 97—99, în limba franceză). A primit scrisoarea sa, trimisă prin flautistul brașovean Adolf Terschack, în care vorbește despre *Olteanca*. Îl roagă să stăruie pe lîngă George Stephănescu, viitorul conducător al Companiei lirice române, pentru ca acesta să-și dea osteneală cu reprezentarea operei sale, în ultima variantă revăzută.

4. Bilet către Ed. Wachmann, 12 martie 1884 (ms. 5386, f. 121, în limba franceză).

5. Scrisoare de politețe către același, Iași, martie-aprilie 1892 (ms. 5422, f. 119).

6. Scrisoare către același, Iași, 29 septembrie 1892 (ms. 5401, f. 57—58, în limba germană).

„Prea stimate domnule Wachmann! Unde a rămas lunga și importanta noastră discuție privind directoratul ieșean? Ați văzut ce revoluție a putut să facă Burada. Unul ca Burada să aibă atîta influență nu mi-am închipuit. Tocmai singurul diletant dintre noi toți muzicienii să ajungă directorul nostru! Ce rușine!!! Nu pentru noi, ci pentru cei care au fost atît de rău informați! Ați văzut pe Carp și Maiorescu? Ați avut oare prietenia de a pune pentru mine o vorbă bună? Sau ați uitat făgăduiala pe care mi-ați făcut-o? Contez pe vechea noastră prietenie, dar pe viitor nu mă voi mai lăsa înșelat!

Recomandîndu-mă doamnei soției dumneavoastră și domnișoarei fiicei dumneavoastră, semnează cu deosebită stimă, Ed. Caudella. P. S. Sper că nu o să mă uitați cu ultima operă, Dorman sau daci și romani, *de Otremba și Caudella. Am vrea ca opera* să fie reprezentată la Teatrul Mare, *întrucît este nevoie de multe decoruri și de multe persoane."*

7. Scrisoare către același, prin care recomandă pe A. Cirillo ca profesor de trombon, Iași, 7 martie 1893 (ms. 5402, f. 73).

8. Scrisoare către același, Iași, 26 august 1893 (ms. 5402, f. 74—75, în limba germană).

„Stimate directore, De multă vreme m-a rugat d. Mezzetti să-ți scriu, ca să te rog să ai grijă la revizuirea metodei sale de canto, ca să poată fi tipărită de minister pe contul statului. Îmi scrie acum din nou cîteva rînduri, pentru a-mi aminti de asta, iar eu mă grăbesc să-ți comunic pe dată dorința lui. Fii așadar bun și nu fi potrivnic dorințelor sale. Bietul om zace la pat, bolnav de pneumonie. Știi singur, de altfel, cum le merge la noi în țară artiștilor bătrîni. Cu acest prilej aș vrea să te întreb dacă ai primit la Tușnad micile mele piese pentru pian. Le-am trimis și elevei tale, doamna Take Ionescu, așa că pe viitor n-o să poți ponegri micile produse ale creierului meu în fața ei. Cu un ultim salut și repetarea primei mele rugăminți, semnează cu deosebită stimă al dumitale, Ed. Caudelle.

P. S. E adevărat că vor acum să-l numească pe Dinicu director al Conservatorului din Iași? Așa am auzit șoptindu-se pe aici. Te rog însă să nu folosești spusele mele, dacă îmi ești prieten. E. C.".

Scanned with OKEN Scanner

9. Scrisoare de politeţe către Ed. Wachmann, care-l felicitase cu prilejul numirii sale ca director la Consevatorul din Iaşi. Iaşi, septembrie 1893 (ms. 5402, f. 76).

10. Scrisoare către Ed. Wachmann, recomandînd metoda lui Carlo Cirillo, Iaşi, 13 mai 1895 (ms. 5404, f. 78).

11. Scrisoare către acelaşi, recomandînd pe violonistul D. Vasiliu, Iaşi, 30 august 1895 (ms. 5404, f. 80).

12. Telegramă de felicitare către Ed. Wachmann, Iaşi, 13 octombrie 1895 (ms. 5404, f. 355).

13. Scrisoare către acelaşi, Iaşi, 11 iunie 1896 (ms. 5405, f. 80—81).

„*Onorate domnule Wachmann, Am auzit că aveţi ideea că eu nu mai am aceleaşi idei de consideraţiune şi amiciţie pentru dumneavoastră ca mai înainte, cu alte cuvinte, că eu nu mai* cultiv *prietenia dumneavoastră. Curios e că* eu *credeam aceasta din partea dumnevoastră, prin urmare suntem chit. Eu sunt cu totul acelaşi care am fost şi am aceleaşi sentimente pentru dumneavoastră, care le-am avut şi pînă acum şi mi-ar părea* din inimă *rău dacă aţi crede contrarul şi eu n-aş şti că sunteţi pentru mine acelaşi care aţi fost pînă acuma, adică* un bun prieten şi coleg. *Cred că ne-am lămurit. Acuma am o rugăminte. La 20 ale lunii va avea loc concursul pentru catedra de contrabas pentru Iaşi. Vă rog să fiţi aşa de bun,* să nu mă puie şi pe mine *în comisiune, avînd treabă pentru producţiunea, care* e la 23 ale lunii. *Secundo : Să protejaţi să treacă Soceanu* şi să se facă tot în ziua de 20, *spre a putea pleca el la 21 (seara), pentru repetiţiunea generală şi producţiune. Vă rog* foarte mult *să-mi faceţi această favoare. Salutîndu-vă, vă rog să prezentaţi respectele mele doamnei şi domnişoarei Wachmann. Al dumneavoastră devotat, E. Caudella*".

14. Scrisoare către acelaşi, Iaşi, 1 octombrie 1896 (ms. 5405, f. 98, în limba germană). Cere înapoierea uverturii dramatice de Franz Ries, pe care i-o trimisese cu cîţiva ani în urmă, spre a fi cîntată la concertele simfonice, avînd de gînd acum să-i trimită o reducţie pentru pian.

15. Scrisoare către acelaşi, Iaşi, 9 octombrie 1896 (ms. 5406, f. 51, cu data greşită, 1895).

„Onorate domnule Wachmann, Ce s-a petrecut la concursul pentru clasa de violoncel am auzit şi nu m-am mirat de loc, ci prevăzusem lucrul de mai înainte. Mi-a plăcut protestul dumitale, dară ce folos? Schwamm darüber! *(S-a trecut cu buretele,* n.n.). Să vedem la 15 ianuarie ce-a mai fi *(Aluzie la D. Dinicu, profesor de violoncel din 1892, definitiv din ianuarie 1897, profesor provizoriu de muzică de cameră la 19 august 1897* n.n.). Acuma, o mică rugăminte. Te rog să-mi trimiţi şi mie un esemplar al regulamentului dumitale din Conservator. *Am făcut şi noi de-aicea de mult un regulament, dar pînă acum nimeni nu s-a mai ocupat de el. De aceea, te rog, dacă cunoşti pe d. Coco Dimitrescu, profesor la Universitate, să-i aminteşti de regulamentul*

acela! Am auzit că dumneata ai fost însărcinat cu revizuirea lui. Afară de aceste, te rog să te interesezi și dumneata de opera mea cu Otremba, sau a lui Otremba cu mine, care o voi trimite-o lui Stephănescu. Opera să numește Dorman, *și e de mare spectacol. Începutul ți l-am cîntat sunt* 10 ani *la Tușnad, dacă îți mai aduci aminte. Singurul inconvenient care-l are* Dorman *este poate că sunt mulți soliști, dară în București nu cred ca să fie lipsă de cîntăreți. În toate cazurile, veți vedea singuri ce e de făcut cu ea. Sperînd că va fi bine, te salut amicalminte și cordial și te rog să prezinți respectele mele doamnei și domnișoarei Wachmann. Al dumitale devotat, E. Caudella".*

16. Scrisoare către același, Iași, 12 octombrie 1896 (ms. 5406, f. 48). Îl anunță că a acceptat demisia cîntărețului Grigore Gabrielescu (1859—1915) din postul de profesor de canto la Conservator și îi trimite reducțiunea pentru pian a uverturii lui Franz Ries, rugîndu-l s-o cînte la concertele simfonice.

17. Scrisoare către același, Iași, 5 noiembrie 1896 (ms. 5405, f. 249). Îi cere să subscrie pentru editarea unei cărți a criticului francez Oscar Comettart.

BIBLIOGRAFIE

1. **Caudella, Eduard** — *Cronici din trecut*, ed. Ianca Staicovici, București, Editura muzicală, 1975.
2. **Cosma, Octavian Lazăr** — *Opera românească*, 2 vol., București, Editura muzicală, 1962.
3. **Cosma, Viorel** — *Răsfoind memoriile lui Caudella*, în „Muzica", București, IV, 11—12, (1954), p. 28—36.
4. **Georgescu, G.** — *Eduard Caudella, 60 de ani de activitate artistică*, București, 1916.
5. **Massoff, Ioan** — *Glorioasa existență a tenorului Grigore Gabrielescu*, București, Editura muzicală, 1974.
6. **Staicovici, Ianca** — *Începuturile Operei române pe scena Teatrului Național din București, (1877—1885)*, în *Caiete de muzicologie*, București, I, (1970), p. 8—16.
7. **Tudor, Andrei** — *Eduard Caudella și teatrul liric românesc*, în *Studii și cercetări de istorie a artelor*, București, II, 1—2 (1955), p. 277—290.

GEORGE STEPHĂNESCU (1843—1925)

1. Scrisoare către Ed. Wachmann, București, 30 mai 1890 (ms. 5406, f. 115). Îi comunică alegerea sa ca membru în comitetul sindicatului artistic Odeon.

2. Bilet către același, București, 22 septembrie 1892 (ms. 5402, f. 288). Se scuză pentru absența sa de la Conservator.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Stephănescu, Gabriel — *George Stephănescu, Viața în imagini*, București, Editura muzicală, 1962.

CONSTANTIN DIMITRESCU
(1847—1928)

1. Bilet către Ed. Wachmann, privind o repetiție pentru concerte, București, 1897 (ms. 5413, f. 132).

2. Scrisoare către Constantin Cordoneanu, tipărită în *România muzicală*, II, 19 (1 decembrie 1891), p. 103.

Amintit și în alte scrisori, anume cele ale lui T. T. Burada (Iași, 2 ianuarie 1876, ms. 5395, f. 7), Robert Klenck (București, 6/18 martie 1899, ms. 5398, f. 92), Dimitrie Dinicu (Budapesta, 23 martie 1893, ms. 5409, f. 192—193) și Alexandru Odobescu (București, 13 ianuarie 1894, ms. 5403, f. 12—13).

BIBLIOGRAFIE

Dolinescu, E. — *Constantin Dimitrescu, pedagog muzical*, în *Studii și cercetări de istorie a artei*, seria Muzică, teatru, cinematografie, București, XVIII (1971), p. 94—100.

Moisescu, Titus — *Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite*, în *Studii de muzicologie*, București, vol. IX (1973), p. 211—266.

DIMITRIE POPOVICI-BAYREUTH
(1859—1925)

1. Scrisoare către Ed. Wachmann, Viena, 18 iunie 1885 (ms. 5396, f. 169).

„Prea stimate domnule Wachmann, Astăzi a trecut pe aici d. Sturdza spre București. Vă rog foarte mult să mergeți să-l rugați și dumneavoastră să-mi trimeată numai 400 de lei, nu cer mai mult, cu care mi-ar ajunge pînă voi face angajamentul. Sper că mă veți sprijini în cererea mea. Nu v-aș fi supărat, dar simt mare lipsă. Vă rog să-mi răspundeți. Cu multă stimă, D. Popovici".

Dimitrie A. Sturdza, ministrul Cultelor, primise la 20 octombrie 1884 cererea lui Popovici, prezentată de Wachmann, așa cum arăta o scrisoare pierdută a acestuia din urmă către cîntăreț, la 8 iunie 1885. La 12 iunie 1885 prietena lui Wachmann, Zoe Sturdza, trimite suma solicitată, punînd condiția ca Popovici să se întoarcă în țară după terminarea studiilor (cf. ms. 5396, f. 178—182).

Scanned with OKEN Scanner

2. Scrisoare către același, Berlin, 14 noiembrie 1896 (ms. 5405, f. 188—189).

„Onorate domnule Wachmann, Eu sunt de cîtăva vreme aici, la Opera Regală, als Gast *(ca oaspete, în turneu,* n.n.), *unde am cîntat* Tell, Holländer *(Olandezul zburător* n.n.) *etc. Poimîine plec la Hamburg și-apoi mă cobor prin Brema, Hanovra, spre Karlsruhe, la Stuttgart, pretutindeni* als Gast. *Eram și sezonul acesta să plec în America, însă garanțiile depuse nu mi s-au părut destul de suficiente, așa că prefer să vagabondez în Austria și Germania mai toată iarna. Contractele încheiate îmi ocupă tot timpul pînă în april, cînd voi veni la București să dau unul ori două concerte mai alese. Ce-i cu Opera Română? Va mai exista în april, la venirea mea? Poate că aș putea cînta ceva românește și în operă. Dumneata, care desigur că conduci partea muzicală în Teatrul Național, ai putea să alcătuiești ceva serios și poate cu totul nou pentru Țara Românească. Relativ la această propunere aștept cîteva vorbe de la dumneata și te rog să le adresezi* Hoftheater, in Stuttgart, *unde voi „gasta" mai multă vreme. Doamnei Wachmann sărutări de mînă și întregii familii complimentele mele, iar dumitale mulțumesc dinainte pentru osteneala dată și sunt cu toată stima și considerația, ca și în trecut, D. Popovici."*

3. Adresă către Ed. Wachmann, căruia îi urmase în fruntea Conservatorului, cerîndu-i să prezideze juriul la examenele claselor de pian, București, 27 mai 1905 (ms. 5422, f. 69).

4. Adresă către același, cu același conținut, 28 septembrie 1905 (ms. 5422, f. 70).

BIBLIOGRAFIE

1. **Smântânescu, Dan** — *Scrisori inedite ale unor muzicieni români,* în *Studii de muzicologie,* vol. XI, București, 1975, p. 366—402.

2. **Sbârcea, G., Olariu, C.** — *D. I. Popovici-Bayreuth, artist și animator,* Cluj, 1957.

3. **Sbârcea, G.** — *Dimitrie Popovici-Bayreuth, cîntărețul rătăcitor,* București, Editura muzicală, 1962.

DUMITRU GEORGESCU-KIRIAC
(1866—1928)

1. Scrisoare către Ed. Wachmann, Paris, 28 decembrie 1896/9 ianuarie 1897 (ms. 5405, f. 125—126, editată de T. Moisescu, p. 47—48).

2. Scrisoare către același, Paris 12/22 februarie 1896 (ms. 5405, f. 128—130, ed. T. Moisescu, p. 49—50).

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Breazul, George — *D. Georgescu-Kiriac*, Bucureşti, Editura muzicală, 1973.
Moisescu, Titus — *D. G. Kiriac. Pagini de corespondenţă*, Bucureşti, Editura muzicală, 1974.

ALFONSÒ CASTALDI (1874—1942)

1. Scrisoare către Ed. Wachmann, Bucureşti, 22 martie/4 aprilie 1906 (ms, 5417, f. 74, în limba franceză). Se scuză că nu poate participa la concertul Mozart, unde urma să acompanieze la mandolină pe D. Popovici-Bayreuth, întrucît de doi ani nu mai cînta la acel instrument.

BIBLIOGRAFIE

Tomescu, Vasile — *Alfonso Castaldi*, Bucureşti, Editura muzicală, 1958.

Pe lîngă aceste scrisori, se cuvin a fi menţionate, măcar în treacăt, şi altele. Aşa de pildă, vom aminti mai întîi cele trimise lui Ed. Wachmann de către Benedetto Franchetti, un impresar care, după Unire, mergînd pe urmele lui Wiest şi Ioan Wachmann, organizase o operă italiană permanentă. Devenind tot atunci profesor la Gimnaziul Naţional din Bucureşti, Franchetti tipărise în 1859 *Principii elementare de musică pentru uzul claselor elementare din şcolile primare şi secundare*, iar la 1 aprilie 1860 deschisese chiar la teatrul său o „şcoală filarmonică pentru muzică vocală şi instrumentală" (*Naţionalul* din 2 aprilie 1860). Scrisorile trimise lui Eduard Wachmann în 1889 (ms. 5398, f. 41—42, 44—45, 47) privesc reeditarea manualului său şi inimiciţia nutrită faţă de „ciarlatanul de Musicescu". Asemănătoare din punctul de vedere al conţinutului sînt scrisorile trimise lui Wachmann în 1891—1893 de către Pietro Mezzetti (1822—1894), profesor de canto la Conservatorul din Iaşi, care, rivalizînd cu Musicescu, ce editase mai întîi în *Arta*, II (1884—1885), nr. 7 şi 13 *Melodii naţionale* şi apoi la Leipzig în 1889 *12 melodii culese, armonizate şi aranjate pentru cor mixt şi pian* (op. 31), purcesese şi el, tot atunci, la alcătuirea unei *Colecţiuni de zece cîntece şi hore româneşti*, (op. 25), tipărite la Bucureşti şi Leipzig pe la 1889. După ce Musicescu întocmise în 1890 *25 cînturi pentru coruri şcolare*, pentru a nu se lăsa mai prejos, Mezzetti voia să editeze o colecţie de 26 coruri şcolare, din care pricină se şi adresase lui Wachmann, cerîndu-i sprijinul (mss. 5400, f. 135; 5401, f. 167—170; 5402, f. 217, 219—223; 5422, f. 45).

Dintre muzicienii ieşeni care îi scriu lui Wachmann mai amintim pe Constantin Gross, primul director al Conservatorului moldovean,

Scanned with OKEN Scanner

care îi recomandă, de pildă, pe fostul său secretar, Constantin Cuclin, ce dorea să se înscrie la Conservatorul din București în 1876, îi cere în 1881 un bariton pentru noua operă comică din Iași, ori subscrie la proiectul de reformă a învățămîntului muzical, elaborat în 1887 de Wachmann (mss. 5395, f. 14, 126, 167 ; 5396, f. 24 ; 5397, f. 69), apoi scrisorile lui C. Biscottini (ms. 5393, f. 5) și W. Humpel (mss. 5398, f. 44—45 ; 5422, f. 51), precum și cererea lui Titus Cerne, editorul revistei muzicale *Arta*, de a-i fi trimise date privind mișcarea muzicală din Capitală (ms. 5401, f. 55—56). O mențiune aparte se cuvine scrisorii lui Costache Enescu din 2 ianuarie 1896, privind debutul lui George Enescu la Ateneu în ziua de 23 februarie/6 martie 1896 (ms. 5405, f. 103).

Dintre sutele de scrisori adresate lui Wachmann de numeroșii săi elevi, interesante sînt cele ale lui Robert Klenck, (1889—1895) absolvent seria 1866, care între 1889—1895 suplinise pe Flechtenmacher, căruia i-a și urmat în fruntea catedrei ; ele privesc armonizarea unor compoziții ale colegului său de la clasa de violoncel, C. Dimitrescu, și elaborarea metodei sale de violină, folosite și astăzi (mss. 5398, f. 92 ; 5400, f. 125 ; 5404, f. 175—177). Pitorești le scrisori ale lui D. Dinicu (mss. 5401, f. 81—84 și 5409, f. 192—193) datează din anii de ucenicie (1892—1893), cînd se afla călător prin Austro-Ungaria. Profesor provizoriu de violoncel din 1892, definitiv în 1897, Dinicu avea să îndrume abia mai tîrziu (1897, 1899) clasa de muzică de cameră, devenind apoi (1904) conducătorul Noii Societăți Filarmonice Române, prima orchestră permanentă de stat.

Alături de acestea pot fi amintite și scrisorile trimise din Tîrgoviște de Eduard Hübsch în 1878 (ms. 5395, f. 129, 131) și din Craiova în 1891—1892 de G. Fotino și G. Simonis (mss. 5400, f. 209, 211 ; 5401, f. 251 etc), ca și două scrisori din 1885—1886 ale lui C. Bărcănescu, editorul *Doinei* (mss. 5396, f. 137 ; 5397, f. 4).

Scrisorile muzicienilor străini din arhiva Wachmann sînt puține. Cele ale lui Julius Sulzer, autorul operei *Michael der Held (Michel le Brave,* avînd ca erou pe Mihai Viteazul, se referă la detaliile punerii în scenă a compoziției sale în 1869 (ms. 5393, f. 99—100) și la concertele simfonice din 1865, 1870, 1894 și 1896 (mss. 5393, f. 54, 114 ; 5392, f. 235 ; 5396, f. 82—83 ; 5410, f. 64^{v} ; 5404, f. 261—263 ; 5405, f. 214—215). O scrisoare din 1888 de la violoncelistul și compozitorul David Popper (1843—1913) face aluzie, între altele, la concertul dat cu 15 ani în urmă la București, cu orchestra condusă de Ed. Wachmann și L. Wiest (ms. 5398, f. 79 ; alte scrisori din 1892—1895 în mss. 5401,f. 2, 3 și 5404, f. 285). Menționăm de asemenea două scrisori de la compozitorul german J. Rosenhain (1813—1894), ale cărui lucrări au fost cîntate la noi în 1892 (ms. 5422, f. 46, 121). Eduard Wachmann a purtat așijderea corespondență cu familia lui Richard Wagner, cu César Franck și Camille Saint Saëns, dar nici ciornele scrisorilor expediate și nici răspunsurile primite nu au ajuns pînă la noi ; ele sînt însă amintite în alte scrisori, ori în listele alfabetice ale corespondenților, întocmite de Wachmann însuși pe primele file ale dosarelor sale.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN ZAMFIR

Documente inedite privind prietenia dintre G. Şorban şi T. Brediceanu

Scanned with OKEN Scanner

În „Adaus muzical" la revista „Luceafărul" nr. 3/1911, de sub îngrijirea lui T. Brediceanu și G. Șorban, se spune: *„La noi nimeni nu trăiește numai din artă și numai pentru artă, ci cultivarea artelor se consideră ca un lucru de a doua mînă: artistul român are să împlinească mai întîi alte îndatoriri — de obiceiu tocmai contrare predispozițiilor și preocupațiunilor sale — ocupațiuni distrugătoare de avînt și de însuflețire, ca numai pe urmă, în așa zisele «ceasuri libere», să se poată dedica muzelor. În astfel de împrejurări nu-i mirare, dacă progresul pe terenul artelor e de tot neînsemnat. Și ar fi timpul să ne străduim și în privința aceasta la mai mult, căci nimic nu contribue în mai mare măsură la înălțarea prestigiului unui neam, ca și artiștii săi, cînd operele lor ajung să fie apreciate și recunoscute de o lume întreagă!"* [1].

Acest citat oglindește însăși poziția socială a celor doi prieteni, colaboratori ai revistei „Luceafărul" pe tărîm muzical, care se observă nu numai cu ocazia scrierii articolului lor despre Iacob Mureșianu, muzician *„de la început așa de puțin favorizat de împrejurări"*, din care am citat pasajul de mai sus, ci și cu ocazia discuțiilor dintre ei, precum și a corespondenței destul de bogate care le-au frămîntat creierul, conduși de un impuls al înzestrării lor artistice muzicale ce dă aripi gîndirii și fanteziei creatoare.

Ca elevi de liceu, apoi ca studenți, aparțin secolului trecut. Colegi de clasă la Blaj, sub îndrumarea muzicală a lui Iacob Mureșianu, dau dovadă de interes deosebit pentru muzică. După absolvirea liceului ambii se înscriu la drept.

Încercarea nereușită a lui G. Șorban de a obține o bursă din partea asociației culturale „Astra"-Sibiu pentru a studia muzica, îl determină în cele din urmă să facă unele sacrificii materiale și să se înscrie la Conservatorul „Kaiser" din Viena, urmîndu-i cursurile în paralel cu cele de la Facultatea de drept. Astfel dorește să-și îndeplinească visul său ca elev la Blaj, unde era cunoscut ca bun flautist; în același timp lua lecții de vioară și de violoncel. Mai tîrziu e cunoscut ca pianist, stăpîn pe cele mai avansate mijloace tehnice. După absolvirea liceului, la o producție literar-muzicală din vara anului 1896, care a avut loc la Toplița română, Șorban figurează pe program în dublă calitate: literat, cu o povestire originală, „Ologul", și muzician, cu cîteva compoziții proprii. Preocupările lui pentru artă se

[1] Documentele se găsesc în arhiva familiei Brediceanu — Brașov.

diversifică după interesul ce il stîrneşte viaţa cu împrejurările şi capriciile ei, fiind nu numai compozitor, ci şi critic muzical, literar şi de arte plastice, muzicolog şi folclorist. Pe lîngă acestea, preocuparea zilnică pentru asigurarea existenţei îi dă prilej să pledeze sub raport ideologic-social pentru o administraţie cinstită, de care să beneficieze întreg poporul, inclusiv minorităţile din Transilvania şi Banat. A fost cu alte cuvinte un om şi un artist.

Tiberiu Brediceanu, ca elev la Blaj, a luat lecţii de pian, primind totodată şi îndrumări teoretice muzicale de la Iacob Mureşianu. Urmînd îndemnului părinţilor, de a-şi asigura mai întîi existenţa, după absolvirea liceului se înscrie la drept, închiriind în acelaşi timp un pian, pentru a nu se îndepărta de deprinderile muzicale dobîndite pînă atunci. În acest răstimp, el frecventează cu pasiune diverse concerte, dar mai ales reprezentaţiile de operă de care era atras în mod deosebit. Studiile sale universitare în diferite centre culturale ale Europei (Budapesta, Viena, Bratislava şi Roma) îi dau prilej să cunoască şi uneori să adîncească muzica popoarelor respective, privind-o comparativ cu muzica românească.

Păstrînd legături de bună colegialitate cu G. Şorban, îi vedem fotografiaţi în anul 1901 ca studenţi alături de alţi doi colegi : Victor Bontescu, cu care Brediceanu se va deplasa mai tîrziu în culegerile sale de doine şi cîntece prin Haţeg şi Ion Vaida-Voevod, mare admirator al muzicii naţionale care, însă, s-a stins timpuriu din viaţă.

Cei doi prieteni, sortiţi să-şi împartă viaţa între obligaţiile lor zilnice — Şorban ca notar al scaunului tutelar al oraşului Dej, iar Brediceanu ca secretar al băncii „Albina" din Sibiu, mai apoi director al sucursalei acesteia din Braşov — şi preocupările lor artistice din „ceasurile libere", au păstrat legături strînse făcîndu-şi reciproc servicii, schimbînd idei şi impresii din viaţă, colaborînd la ziare şi reviste.

Corespondenţa dintre ei ne dezvăluie preocupări, idei critice şi atitudini estetice cu privire la muzica universală şi românească, idei pe care le socotim demne de a fi cunoscute nemijlocit, în scopul de a îmbogăţi materialul valoric al culturii muzicale româneşti.

După sosirea din America, unde-şi îndeplinise unele obligaţii profesionale, Brediceanu reuşeşte să-şi editeze în 100 de exemplare lucrarea „La şezătoare", cu ajutorul de 600 coroane primit în anul precedent de la Societatea pentru fond de teatru român din Braşov. Odată cu felicitarea pentru sărbătorile din iarna anului 1912/1913, Şorban primeşte din partea prietenului său şi un exemplar din icoana de la ţară „La şezătoare". Pe tema studierii acestei lucrări, el îşi dezvoltă o serie de consideraţii estetice în corespondenţa ce o va întreţine cu Brediceanu de aci înainte. Poate că ar fi oportun să trecem peste unele amănunte din viaţa lor particulară, ori caracterizînd personalităţi contemporane cu ei într-un fel propriu, dacă acestea nu s-ar împleti cu natura educativ-estetică a acestor consideraţii, menite să contribuie la clarificarea poziţiei lor social-profesionale în raport cu aspiraţiile

Scanned with OKEN Scanner

Tiberiu Brediceanu, Guilelm Şorban, Victor Bontescu şi Ion Vaida în anul 1901.

artistice. Redarea corespondenţei — atît cît ne stă la dispoziţie — în forma ei integrală de conţinut şi ortografie, ni se pare necesară pentru interesul ce-l pot stîrni azi, lumea, împrejurările în care au trăit şi cultura pe care au receptat-o în vremea aceea. Pentru păstrarea valorii şi savoarei fiecărei scrisori, ne abţinem de la comentarea conţinutului acestora.

Iată ce răspunde G. Şorban la amabila aducere aminte a lui T. Brediceanu :

Iubite Tiberius !

Îţi mulţumesc pentru felicitare, tot odată îţi mulţumesc pentru „Şezetoarea" trimisă. Ţi-aş fi scris mai mult, precînd ai fost în America, dar nu ţi-am sciut adresa, pe carta trimisă din New-York nu mi-ai comunicat adresa.

M-am mirat cînd am auzit că te-ai reintors, inse m-am bucurat auzind că te-ai mutat la Braşov, în Sibiu n-aş fi avut nădejde să te ved în curînd. Braşovul e un oraş prin care totuşi trec cîteodată.

Ce mai faci? Nu sciu de tine nimic, ai copii? Eu am 2 feciori: unul umblă la şcoală. Aş dori mult se te văd.

Propunerile tale relative la terminii neromânesci bucuros le acceptez.

N-am uitat passagiul din greca cu German Jánoş: Afabilele cuvinte ale prietinilor buni nu-s de dispreţuit. „Valse lente" rămîne inse „vals lente", pentru „Lied ohne Worte" şi „Pre scrînciob" se găsesci espresiuni potrivite (cît de bine sună italienesce „Sul'altalena".) Pe lîngă cele trimise la concurs am mai compus o horă foarte succesă după immodesta mea părere stil de pian (cam polifonic) şi o mazurca, iar la variatia „Zis-a badea" altele 2 variatii una foarte grea pentru mîna stînga. Lucrez la o variaţia asupra temei „Fetiţa din Banat". Mult mai deobliga decumva mi-ai trimete melodia autentică.

Te rog se faci bine se mi le trimeţi toate compositiile tale, pre cari incă nu le am.

Le am: „Rîndunica", „Şezetoarea" şi 3 caiete de compoziţie pentru pian cele cu steagul tricolor.

Compoziţiile le-am tot poleit vei afla in comperatia cu cele cunoscute unele scîntei mai de spirit.

Inse, iubite Tiberius! Studiul ne lipsesce, studiul! Cu vîna noastra de compoziţie ce lucruri frumoase am putea face.

Te rog se dispuni se mi se trimeata compoziţiile în timpul cel mai scurt, în 3—4 septemîni vor ieşi din tipar în 3 caiete.

Ia la cunoscinţa, cum că eu in toata Dumineca sum la Cluj, de cumva ai avea lucru la Cluj, avizează-mĕ se ne putem intîlni.

Salut pe Braşoveni, inainte de toate pe nevasta ta, deşi necunoscut şi pe familia Dima, te rog spune-i D-nei Dima se nu mă ţină de mojic că nu i-am scris incă, mi-a fost absolut imposibil; familia Dima sunt oameni simpatia cărora nu aş vrea se-o pierd.

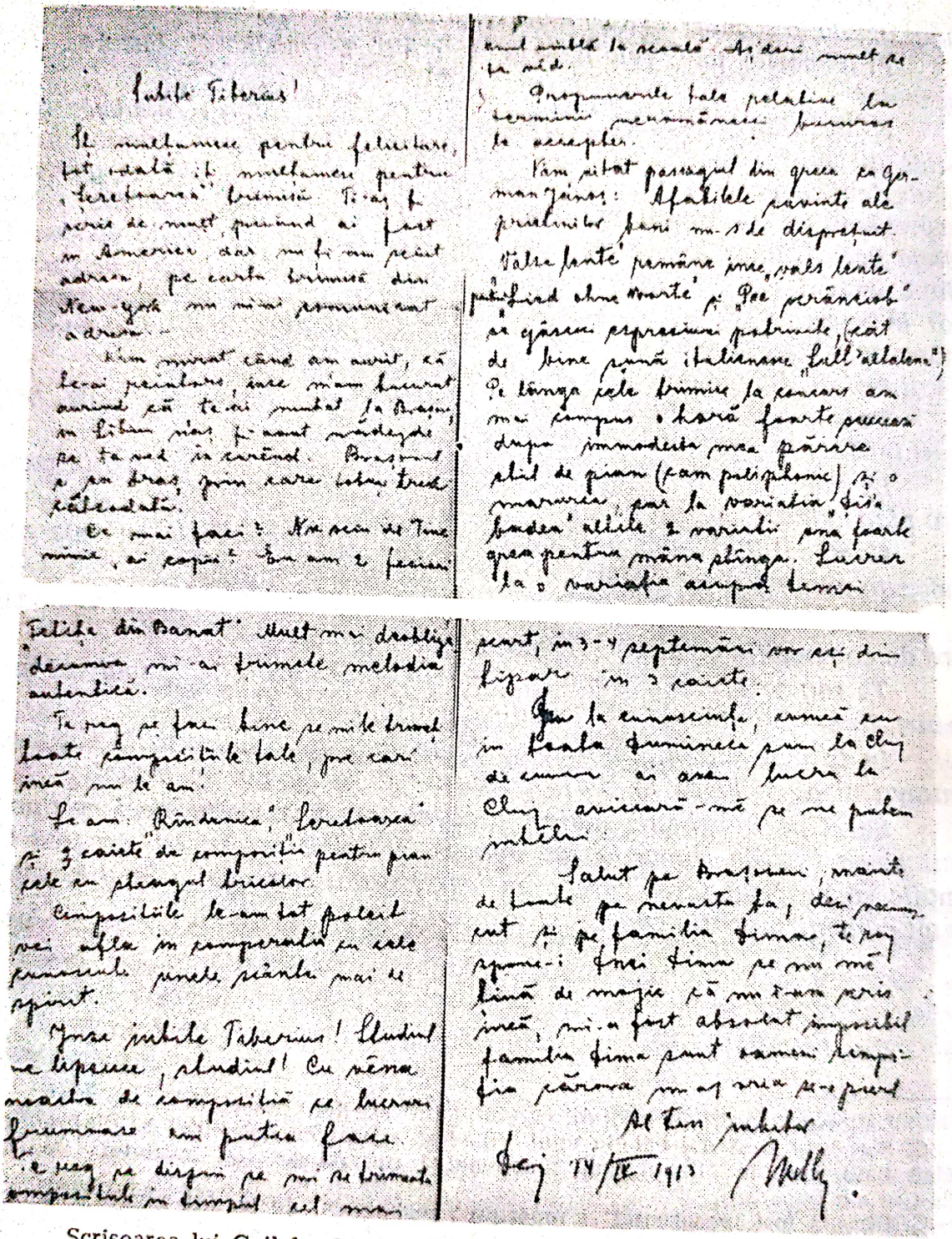
Al tău iubitor,
Willy

Dej 14/IV 1913 [2]

---

[2] Cîteva lămuriri în legătură cu conţinutul acestei scrisori:
— G. Şorban a avut doi băieţi: unul Vili, fost avocat cu domiciliul în Cluj, iar celălalt Raul, care în ultimul timp funcţionează ca profesor la Institutul de Arte Plastice din Bucureşti.
— G. Dima a fost recenzentul şi raportorul concursului de lucrări muzicale instituit în anul 1911 de către Societatea pentru fond de teatru român din Braşov, în scop de a încuraja talentele muzicale tinere româneşti, printre care se numără şi G. Şorban, care a primit un ajutor de tipărire a celor 3 caiete despre care aminteşte în scrisoare. Cît priveşte scuzele de a nu fi putut răspunde imediat D-nei Maria G. Dima, se referă la proiectata sa lucrare despre o bibliografie a muzicii româneşti, pentru care aduna material informativ.

Scanned with OKEN Scanner



Scrisoarea lui Guilelm Șorban din 14 aprilie către Tiberiu Brediceanu.

Anul 1913, pe lîngă revederea celor doi prieteni la Braşov, aduce lui T. Brediceanu satisfacţii deosebite prin reprezentarea „Şezătoarei" la Braşov, dirijată de G. Dima, apoi la Bucureşti, cu corul „Carmen", dirijată de D. G. Kiriac, în urma căreia primeşte ca distincţie din partea statului român medalia *Bene merenti* cl. I ; dar, totodată, îi aduce şi unele critici prin presa română de ambele părţi ale Carpaţilor, la care Brediceanu se arată foarte sensibil. Întîlnindu-se cu G. Coşbuc la restaurantul „Coroana" din Braşov, în martie 1914, poetul i-a dat următoarea replică la criticile aduse pe marginea lucrării „La şezătoare" : *„Ce-ţi pasă D-tale de părerea a două persoane cînd două mii sînt pe partea D-tale !"* Poziţia poetului Coşbuc se întîlneşte cu aceea a prietenului G. Şorban, precum reiese din scrisoarea acestuia din urmă cu data poştei „Dés 914 FEB. 26", în care arată atitudinea sa de revoltă faţă de corespondentul ziarului „Românul" din Arad, semnat „C", care denaturează adevărul privitor la lucrarea în discuţie :

Iubite Tiberius !

Înainte de toate trebuie să reduc apărarea mea la valoarea adevărată. Promiţînd că prietinia mea faţă de tine e tot cea veche, articolul din chestie l-am scris mai mult îmboldit prin scandalizarea mea, vătămat în simţul meu de dreptate, decît de prietinie [3].

Un astfel de C. — ştie dracul cine-i, de nu-i Iuga [4] *— trebuie şters de pe faţa pămîntului, şi cînd îşi deschide gura murdară, fără cruţare trebuie să-i astupi gura cu o lovitura energică. Un astfel de părăsit de artă naţională trebuie dat cu piciorul în „subdominantă". Să nu cuteze a-mi răspunde, că decumva întru adevăr este Cloşca, voi face cum a făcut Macoulay cu Barère Bertrand : „L-oi restigni pe cruce, de unde nu l-or lua jos una cu două".*

Iubite Tibi, tu eşti prea susceptibil. „Nu spera şi nu ai teamă". Bellum omnium contra omnes nu s'a scornit numai din aer. Faptul că „Românul" a dat loc la şirurile lui C. — acel „Românul" care cu ani înainte te-a preamărit — mi se pare atît de obicinuit, încît trec la ordinea zilei peste aşa ceva.

Nu poţi agonisi nimic pe lume fie avere, posturi, renume, linisce ca pentru salvarea şi conservarea lor să nu fi în totdeauna cu ochii în patru.

Iar ceea ce privesce opiniunea publică, asta e un ce curios. În interesul nostru propriu nu-i consult să o preţuim prea din cale afară.

Eu în modul meu de cugetare prefer opiniunea mea privată faţă de persoana mea proprie, decumva sum îndestulit cu mine las să latre alţii.

Leider [5] *eu sum un critic prea sever faţă de mine ; îmi vin în minte păcatele tinereţelor, lenea, indolenţa, cărţăriile, un ocean de energie spulberat în vînt şi îmi vine să-mi dau o palmă.*

---

[3] Este vorba de articolul „La şezătoare", publicat în „Românul" nr. 30/1914.
[4] Referire la criticul muzical Claudiu Iuga.
[5] Din nenorocire (l. germ.)

Tu, Tibi, dacă te apuci de studiu serios, faci acea ce ar fi trebuit să faci mai de mult.

De multe ori voiam să te fac atent la unele și altele, n-am cutezat însă, nu cumva să-mi arogi unele însușiri, ce erau departe de naturelul meu.

Înainte de toate constat că tu ești un talent adevărat. Scîntei de idei de o adevărată inspirație ies la lumină din lucrările tale naive. Ai un simț și un auz muzical escelent, cari te salvează de la cacofonii proaste instinctiv. „Du hast die Harmonie im kleinen Finger" [6], *ca Schubert. De multe ori îmi face haz să mă pun la pian și să urmăresc ideile cari te-au preocupat la compunere: înconjuri cu dibacie unele acorduri, figuri muzicale celea ce bucuros le-ai pune pe hîrtie, dar nu cutezi.*

Ai fantesie, ai spirit dar cugetele tale sunt de o scurțime, de o resuflare minimală și astfel nu ieși din cadrele muzicei poporale. Îți lipsesce cunoscința de forme.

Eu am văzut și am studiat multe „talente". Crede-mă: talente muzicale sunt foarte rari. Între 1000 componiști abia găsesci 2—3 buni. Compozitorii actuali (cei suri) din Germania, Franța compun dar să nu întrebi cum. Mie mi se trimit toate productele muzicale din Ungaria; în ultimii 2 ani pot să afirm: n-au apărut nici 2—3 compoziții de valoare.

Prin urmare un talent lustruit ar putea face mult! Păcatul tău, iubite Tibi, e mare! Ai avut multe ocazii să te instruezi. Dar tu te-ai îndestulat cu succese efemere, dubioase, și n-ai învățat! Apucă-te dară de studiu. Încă nu e tîrziu. Ți se va deschide o lume nouă.

Fii tare în armonie. Trebuie să lucrezi mult, atîta încît și noaptea să vezi capete de note. Armonizează chorale o melodia în 5—10 forme (vezi Bach!) După aceste, contrapunctul va fi o jucărie. Cunoscința de forme și instrumentația sunt coroanele acestor studii. (Eu unul instrumentația n-o pricep nici n-am s-o învăț.)

Pentru a compune piese de pian bune s'ar recere ca omul să fie cît de cît și pianist. Asta însă e lucru greu. Un om care se apropia către 4X cu anevoie învăța pian. În locul tău m-aș pune pe muzica vocală — coruri, cîntece ori chiar și operete.

Atîta în general. Cînd te vei apuca serios de studiu scrie-mi — — ți-oi da povețe bune esperiate la propria mea persoană — eu, sărmanul pînă cînd am ajuns la un adevăr, am bătut 10 căi greșite, știu foarte bine cum nu trebuie să studiez.

Ca să știi ce de studii am mai făcut afara de Viena îți comunic celea ce urmează.

În Cluj săptămînă de săptămînă am luat lecții de pian dela Rigò Anna, o elevă a lui Leschetizky, timp de un an și jumătate.

Mai apoi cu enorme speze am călătorit la Pesta unde am luat dela Grendy (elev de Sint — distins pedagog!) și Nagy Gèza (lecții mizerabile — pierdute) circa 15 ore plătind lui Nagy 20 de ora, lui Grendy 60 cor. pentru ore duple.

---

[6] Tu ai armonia la degetul mic.

Într-o vară, pe 2 luni, am dus un profesor de conservator la mine pe moşie — dela acesta am profitat enorm am şi lucrat ca un bou; mîna stînga mi-a devenit aproape paralitica (a trebuit să pansez multă vreme) însă am ajuns la convingerea că lecţii mai bune de contrapunct ca la fostul meu profesor dela Viena nu pot gusta nicăieri. Acesta săracu, nu prea are fantezie, însă ştie mult.

Iar acuma? Nu lucrez aproape nimic. Fantezia nu-mi funcţionează. Am o grămadă de griji, necazuri, boli în familie, recoltă rea etc.

Trăiesc ca un sihastru. Cărţi nu mai joc de ani de zile. În timpul din urmă mă interesează mai mult politica decît arta. La cartea mea despre literatura muzicală însă lucrez cu mult zel. Am deja un material vast. În multă pleavă cîte un mărgăritar. Dima din zi în zi mi se pare compositor mai nobil; cu deosebire făcînd comparaţie cu alţii. Iar sermanul Iacob, el deja de mult a decăzut în ochii mei. Am ajuns la concluziuni ciudate: În valsurile sale copiază pe Lanner, dealtfel stă mult sub influenţa italiană, şi să recurg la terminologia lui C., nu-l ţin de „românesc". Jacob are multe greşeli de armonie, în armonizare e învechit, fără spirit, dar nu-i pot denega o fluiditate oarescareva. Ideile sale sunt cam puţin originale.

Cu toate aceste din el s-ar fi putut face ceva, dar nu în Blaj.

Te rog scrie-mi cine e R. M. Mi-a plăcut mult cum a scris, se vede a fi om întreg şi de sentimente curate, de am avea mulţi din genul acesta.

Compoziţiile mele nu trec deloc, abia s-au vîndut 10 exemplare. Primesc elogii din toate părţile însă parale nu. Dar mă bucur şi de asta. Cum că Luceafărul la care am lucrat atîta fără să capăt măcar un ban n-a adus nici o recensiune (am trimes cîte un exemplar şi lui Tăslăuan şi Redacţiei) asta vezi e porcarie şi chiar impertinenţă. Eu însă trec la ordinea zilei, că am de principiu: Să nu ascept dela nime nimic! Un principiu care pînă acuma mi-a adus numai bine.

Te rog. iubite Tiberius, informează-te la D. Dima că mi-a primit scrisoarea (scrisă în a. trecut cam prin nov. decembre) nu ca şi cînd aş vrea să storc respuns — că în privinţa asta stimez libertatea altora ca şi pe a mea (eu unul am natura nefericită de răspund la scrisori după luni [şi ani] de zile. Mă interesez din cauză că scrisoarea mea ar fi fost un răspuns la o amabilă epistolă a Dnei Dima şi n-aş vrea se mă considere de mojic.

Şi acuma să vorbim de ale vieţii de toate zilele. Ce mai faceţi? Ai o fetiţă măricică, or şi un băiat? Cu sănătatea cum o duci? Eu am fost în toamnă rău bolnav în urma călătoriilor mele continuie în frig, în ploaie, m-am răcit, am fost slăbit şi de un fumat fără măsură (4—5 ţigări, 30 ţigarete, 5—8 pipe) mi-a pleznit o venă capilară în bronchi, am zăcut 4 săptămîni, acuma sum bine m-am lăsat de fumat, într-o lună m-am îngrăşat cu 10 chile.

Activitatea mea pedagogică am redus la jumătate, trăiesc mai puţin agitat — pînă acuma dădui lecţii în provincia de 3 ori la săptămîna.

Îţi gratulez la „Bene merenti". Mureşan îl are? El săracu totdeauna s-a nizuit pentru aşa ceva.

Scanned with OKEN Scanner

Am avut de plan să merg în concediu pre vre-o săptămînă, pentru mine locul de recreat ar fi Bucureștii, unde m-aș interesa de viața muzicală, însă nu știu voi putea să merg. În cazul acesta mă voi opri pe o zi două și în Brașov.

Am citit în Nrul de ieri rectificarea „Românului". Se vede că totuși a venit la răzon Redacția, că nu s-a cuvenit publicarea articolului lui C. Informează-te cine-i dobitocul ăsta, să știm, că acuma cu anevoia cred să mai păşească pe arenă.

Scrie-mi dragă Tibi, că scrisorile tale le citesc cu drag cu mult interes și cu adevărată plăcere. Scrie-mi despre toți ; fie chiar și epistola „tărcată" (cum zicem noi aici) ca și a mea.

Transmite sărutările mele de mîini la Doamna, precum și familiei Dima.

Al tău iubitor,

Willy

N.B. Fii bun și interesează-te la P. Petrescu că mi s-a trimis deja ajutoriul de 300 cor. dela Soc. de teatru ?

Dacă Guilelm (Wilhelm) Șorban, în corespondența cu prietenul său se manifestă cu francheță, uneori impulsiv, dar totdeauna cu judecată nepărtinitoare și spirit critic ascuțit, dovedind o bună informare în materie de artă și cultură, Tiberiu Brediceanu aduce în scrisorile sale acel spirit fin, armonios, de un temperament echilibrat, din care respiră o dreaptă și sănătoasă judecată, rod al unei educații de prevăzător discernămînt și înalt patriotism, care l-a călăuzit toată viața. Datorită spiritului său de ordine și severă disciplină — păstrîndu-și în copie nu numai acte oficiale, ci și aprecieri mai valoroase ale diferitelor împrejurări în care este solicitat să se manifeste — cunoaștem și răspunsul lui Brediceanu la scrisoarea de mai sus, un răspuns interesant, fin, plin de conținut pentru preocupările care-i animă pe amîndoi :

Brașov 5/III.914

Dragă Vili,

Între afacerile mele de bilanțuri agenți, percente etc. prind cîteva clipe să stau de vorbă cu tine despre artă. E ceva paradox ca un om de bancă să aibă și preocupații de natură artistică, dar la mine așa e : trebuie să mă împac cu ideea aceasta și trebuie să se împace și lumea. Altcum cu tine tot așa e : s-a mai pomenit combinația între asesor la scaunul orfanal și compozitor în una și aceeași persoană. E în tot cazul ceva foarte caracteristic pentru referințele noastre românești, începuturi de artă, unde ca să poți face muzică — și să n-ajungi ca Iacob : calic și retrograd în cel mai bun caz staționar — trăbuie să muncești în cele mai frumoase ceasuri din zi pe alt teren, rămînînd ca numai după ce istovit de cele 7—8 ceasuri petrecute în slujbă seacă, să te dedici muzei ! Și arta te reclamă, te vrea cu totul ! Cine va cumpăni odată cu dreptate frămîntarea sufletească și trupească în care am lucrat noi, va trăbui să admită că nu ne-a fost ușor ! A fost o tragedie !

Scanned with OKEN Scanner

Şi pe lîngă aceasta să mai şi înveţi, să te mai şi califici? Văd că pregătirea temeinică în muzică-mi lipseşte şi ai dreptate să-mi faci reproşuri că de ce n-am învăţat armonia etc., etc. pînă acum? — Mea culpa... dar am şi o scuză care ţin să ţi-o spui. Ca diletant în muzică nici odată n-am avut pretenţia să fiu considerat de artist, am observat însă că ştiu destul, dar mai ales un bun simţ oareşcare mă ajută în deajuns ca să colectez *muzică. Tot de una m-a supărat şi din ce m-am adîncit şi am cunoscut mai bine melodica noastră românească, tot mai mult m-a supărat văzînd că chiar compozitorii noştri cei mai de seamă, să zicem: Dima, Mureşanu se folosesc în prelucrările lor numai de motivele străbătute la oraşe şi* ultra *uzate, fără a-şi lua osteneala să aducă ceva nou pe piaţă! Dacă am fi un popor sărac în motive n-aş zice nimic, nu merită osteneala şi-i pace. Dar în privinţa aceasta cutez să afirm — şi nu e exagerare — că putem rivaliza cu orişice popor pe lume. Poate că bogăţia folcloristică să fie o notă de primitivitate (căci la popoarele culte de fapt folclorul e în dispariţie!) dar asta n-are a face. Dimpotrivă, avem bazele din care se poate dezvolta o muzică specifică şi caracteristică a noastră. Dacă oamenii noştri de specialitate — căci numai aceştia o pot face — se aşterneau pe colectarea de melodii naţionale, atunci cînd acestea se găseau mai des şi erau mai originale ca şi azi, nu numai că puneau temelia sigură din care cu timpul să se desvoale muzica noastră românească* cultă, *dar aprofundau mai bine melodica românească, aşa fel ca ceea ce ar pune dela dînşii ca artişti, să fie mai româneşte de cum — critica o va dovedi aceasta odată! — este în adevăr. Sînt direct scandalizat d.p. de încheierea altcum admirabilei* Hore *prelucrate de Dima, la care (Dima) şi eu ţin foarte, foarte mult; pînă cînd merge firul poporal e lucrarea aceasta* neîntrecută în felul ei, *dar cînd vine măestrul şi-i face finalul — compoziţia strică tot, dar absolut tot. Rar să mai jignească ceva mai mult ca acel nenorocos „schluss“* [7]. *Şi vina de unde e? Din lipsa de aprofundare a firului melodic naţional:* nu ştie îndeajuns graiul neaoş românesc în muzică! *Dar asta se obşervă nu numai la conducerea resp. dezvoltarea mai departe a melodiei* în sens românesc, *ci şi în acompaniamente, cadre uneori cu totul străine de felul muzicii noastre. Şi asta nu numai la Dima ci şi la alţii. Poate că ţi se pare o exagerare afirmaţia aceasta a mea dar — pe cinste — urechea mea o simte şi mi-e ciudă de ce nu poate fi altfel. De ce oamenii noştri cu frumoasă pregătire nu pot şi ei — cu toată măiestria cu care sînt lucrurile lor făcute şi cărora altcum mă închin — de ce nu pot şi ei nimeri tonul senin românesc, care-l nimereşte un Vidu (cu f. puţină pregătire) şi care ton merge de-a dreptul la inimă!?*

Concluziune: muzica românească cultă *o va face odată acela care va cunoaşte temeinic cîntecul poporal,* dar va şti şi carte! *Una fără alta nu merge. Nu se începe nici ziditul casei dela acoperiş dar nici viaţa nu poate avea o muzică naţională lipsită de rădăcini adînci în folclorul naţional! Exact ca în literatură: avem limbă literară dela Coşbuc încoace, cum zice R. M. (care este Dr. Ion Baciu prof. la gimnaz, aici). [...]*

---

[7] Final

Ş-acum ca să revin : cu melodica românească şi cu textele mi-am sfărmat capul anii din urmă şi mă întreb acum : punîndu-mă pe studii voi aduce mai mari foloase muzicii naţionale de cît că aş urma colectînd înainte ?

Dragă Vili ! Şi tu trebuie să te apuci de colectat şi în proximele tale lucrări — cari fără complimente, dar ca prelucrări artistice sînt excelente — trăbue să vii cu motive nouă ! Trebuie să ieşi la ţară şi să asculţi struna lăutarului primitiv cum glăsuieşte cînd cîntă de joc, şi cum doinesc fetele prin şezători şi cînd se întorc dela lucru. Catedră la conservator pentru asta nu este ! Dima şi Iacob 'şi au meritele lor însemnate pentru ce au făcut ei, noi trebuie să mergem cu un pas înainte ! Tu mă animezi pentru studiu, eu 'ţi zic : aprofundează admirabilul nostru folclor, căci nouă inspiraţie şi voie de lucru vei căpăta.

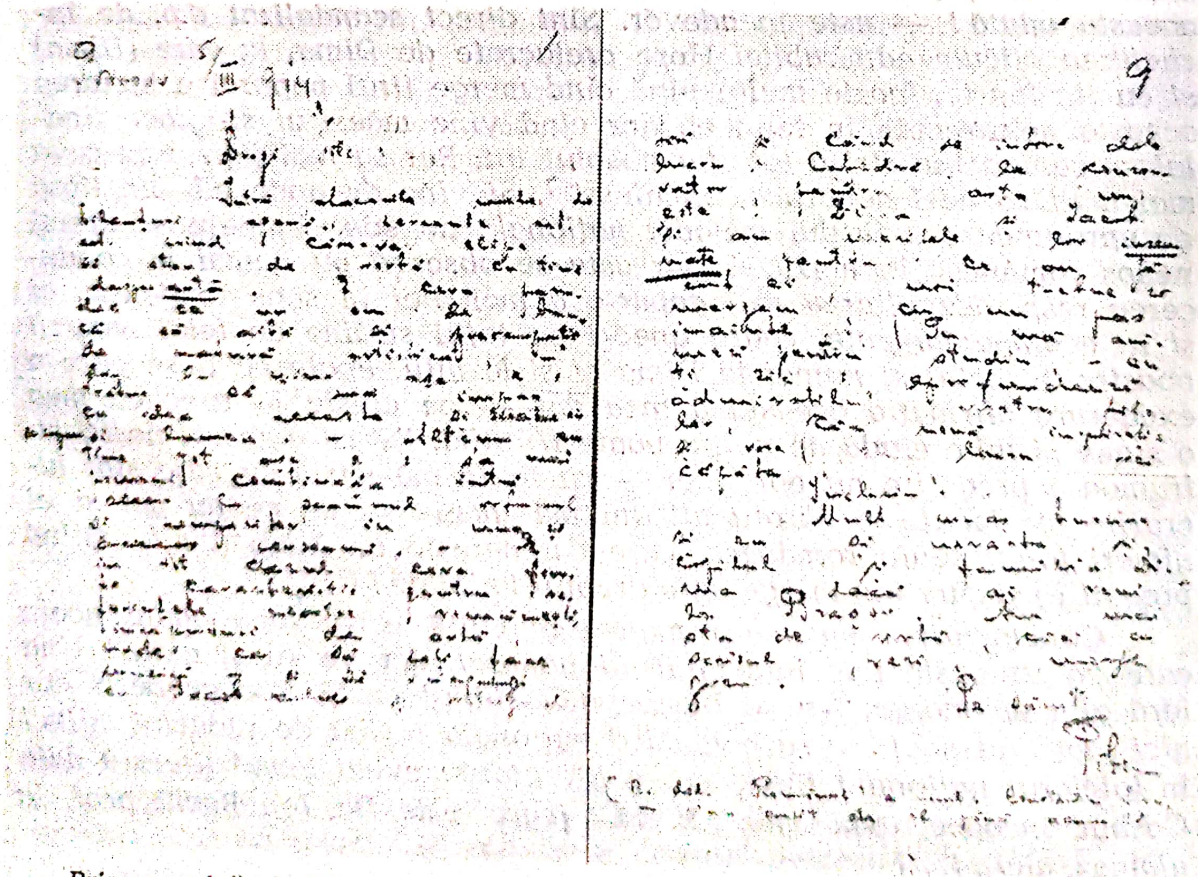
Încheiu !

Mult m-aş bucura şi eu şi nevasta şi copilul şi familia Dima dacă ai veni la Braşov. Am mai sta de vorbă, căci cu scrisul, vezi, merge greu.

Te sărut,

Tiberiu

(C. dela „Românul" e unul : Constantin Savu, n-am auzit de el până acum !)



Prima pagină şi ultima a scrisorii lui Tiberiu Brediceanu din 5 martie 1914 către Guilelm Şorban.

În perioada cînd primește scrisoarea lui Brediceanu, Șorban este solicitat de anumite îndatoriri familiare, dar și de relațiile prin corespondență pe care și le creează în vederea obținerii materialului informativ la lucrarea proiectată. Scrisoarea către D. C. Kiriac din 11 martie 1914, publicată în volumul „D. G. Kiriac — pagini de corespondență" [8] este o bună dovadă a acestor împrejurări. Citățm :

„Mult stimate Domnule Profesor,

O boală în familie m-a împiedicat să reflectez la amabila Dvoastră scrisoare.

Cînd vin să-mi satisfac această dorință, încep din nou să insist la celea ce le-am cerut.

Vă rog, Dle Profesor, negreșit să-mi trimiteți compozițiile precum și datele biografice și fotografia. Cu materialul sînt binișor prevăzut deja — dar lucrul merge repede, cu transilvănenii am terminat, de prezent lucrez la bucovineni — aștept dară cu nerăbdare lucrările dv. în care știu, voi găsi și polifonie. Insist din răsputeri să primesc datele de la Dv. deoarece la din contră, opul meu ar fi prea imperfect fără numele Dv.

Tendințele Dv artistice, care poartă în frunte înainte de toate naționalismul, sînt foarte respectate din partea noastră, a românilor de dincoace — dar de ce să mai argumentez că Kiriacul nostru, care cu atîta bunăvoință scoate la relief opurile noastre modeste pentru bucureșteni — „Șezătoarea" și „Înșir-te mărgărite" — trebuie să-l fac cunoscut mai de aproape publicului nostru ?"

Mai departe, Șorban arată că materialul este mai vast decît a crezut la început, incluzînd între bucovineni și pe Miculi și „Mandicescu (or mai bine zicînd Mandicewschy) numărat între ai noștri", apoi continuă :

„Totdeauna am fost de firma credinței că românul cultivat în ale muzicii ar produce lucrări, prestațiuni frumoase. Exemplu clasic : Enescu. La noi Domide, care fără cel mai mic studiu compune și orchestrează, tot asemenea și Brediceanu, dau dovadă despre un talent înăscut". etc. etc.

Iată-l, deci, absorbit de preocupările sale multiple, între care așază la loc de frunte lucrarea proiectată.

Dar în vara anului 1914 izbucnește războiul. Restricțiile îl împiedică pe Șorban să mai primească informații de peste granță, încît este silit să-și întrerupă lucrarea începută. Coșmarul înrolării în armată nu poate opri, însă, pe cei doi prieteni să-și continue corespondența și preocupările artistice. În acest sens, scrisoarea lui G. Șorban către Brediceanu din martie 1915 stăruie mai ales asupra condițiilor pe care trebuie să le îndeplinească un bun compozitor. Atmosfera războinică a încleștării dintre popoare, la ora aceea cînd România stătea încă neutră, prilejuiește lui Șorban o reflexie străvezie, pe care o inse-

[8] Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu. Editura muzicală, București, 1974, pagina 130.

rează pe marginea paginii întîi a scrisorii, fără nici o legătură cu conţinutul propriu-zis al acesteia, ca şi cînd ar reprezenta continuarea unei discuţii mai vechi dintre ei, referindu-se, desigur, la situaţia minorităţilor din Imperiul Austro-Ungar: *„vînzarea bucatelor nici nu-i aşa lucru neplăcut, numai «vînzarea patriei» o întrece în deliciu. Noi nici acest deliciu nu-l cunoaştem. N-avem bucate".*

Iubite Tiberius!

Scrisoarea ta am citit cu bucurie şi mă grăbesc a-ţi răspunde. Precum vezi nici eu nu sum catană dar m-or asenta de buna seamă. Muza mea îşi dă semne de viaţă din cînd în cînd. Am compus „o temă cu variaţiuni" după immodesta mea părere foarte succesă, am aranjat „Ţarine" 9 figuri pentru pian în stil pianistic, am scris cîteva cîntece:

1) „Floarea-n cîmp cînd vesteşte"
2) „Ai plîns şi tu"
3) „Pe lîngă plopii fără soţ"
4) „Pe aceeaşi ulicioară"
5) „La mijloc de codru des"
6) „Ce te legeni codrule" (Cor mixt)
7) „Serenada" de Alecsandri
8) „Cîntec de mare"
9. „Român verde ca stejariul", pe care îl voi trimite la Dl Dima decumva ar avea voiă să-l cînte cu corul.

Dintre cele amintite însă numai Ţarinele şi cîntecele 1—4, precum şi Nr. 9 sunt prelucrate şi scrise de aşa încît le-aş putea şi tipări.

Mediul de aici îţi poţi închipui încă nu-mi e prea favoritor. Am experiat că schimbîndu-mi împrejurările, mediul, societatea, sfera de activitate etc. mi se dezgheaţă talentul de compozitor. Aşa, bunaoară, după călătoria mea la Braşov de acum 2 ani a rezultat 2 compoziţii mai cu avînt (Hora şi Mazurca publicate în cele 4 caiete).

În general însă, melodiile nu mă prea atacă cu forţa elementară. Abia am inspiraţiă adevărată de 3—4 ori pe an.

În timpul din urmă am epoci cînd cu o furie şi tenacitate mă pun pe jocul de pian. Avînd o memorie bună mi-am făcut într-o vreme un repertoire de peste 50 piese, între altele 3 compoziţiuni mai mari de Bach, Sonata patetică de Beethoven, Sonate de Paradisi, Mozart, A, G, D, F dur, Haydn, C, Es, E moll, Suite G. E de Bach (dintre cele francese) Mattheison, Zipoli, multe giuvaere mai mici de Schumann (Aufschwung). Liszt, Grieg (în Grieg sum specialist), Chopin, Binet, Cui etc.

Am observat cu multă satisfacţie că capacitatea mea ca „ausübender Künstler" [9] *e destul de elastică şi dupa exerciţiu progresul niciodată nu rămîne afară. Regret că ocupaţiunile mele multiple nu-mi permit un exerciţiu sistematic, din care cauză lipsa de exerciţiu de 2—3 săptămîni îmi taie brazde adînci în jocul meu de pian, pre care îl trebuie să corectez cu o muncă obositoare.*

[9] Interpret

În general soarta unui virtuos nu-i de invidiat, el e robul instrumentului și din cauza aceasta nu-mi pare rău că nu sum virtuos.

Iubite Tibi, decumva aș putea să încep viața dinainte (cel puțin dela vîrsta mea de 18—20 ani) ți-aș putea [da]sfaturi bune și ție. Noi generația „bătrînă" să ne îndestulăm că am dat cîteva sfărămături de talent pentru cultură națională și să ne rezignăm, că împrejurările nefavorabile nu ne-a permis mai mult să facem.

Eu de multe ori am stat pe gînduri că oare care sunt condițiunile cu cari te poți face compozitor bun și factorii i-am statornicit pre cum urmeaza :

1) talent, talent și talent
2) studiu mult și necurmat
3) cunoașterea instrumentului
4) cunoașterea opurilor distinse
5) libertate spirituală.

Dacă faci analisă vei afla că compozițiunile tale sunt influențate prin cîteva melodii care te au impresionat în tinerețe. (Compară Schubert și Reinhardt, „Erlkönig". Schubert nu s-a putut emancipa de sub impresiunea maestrului mai bătrîn pre care l-a întrecut cu mult.) Epoca primă din viața lui Beethoven arată o influență străină (Haydn, Mozart), la Wagner pe a lui Meyerbeer. Dacă ai studia compozițiile maestrilor vechi (care îmi este o plăcere nespus de curată) în composițiile lui Rameau, Wagenseil, Benda, Zipoli, Durante, Couperin, Haessler, Mattheison, Paradisi, Ph. E. Bach, Martini, virginaliștii englezi etc etc. vei afla accente bine cunoscute din maiestrii moderni, căci nu numai formele dar chiar și figurile, passagiele au evoluția lor proprie ; motivul următor de ex :

îl găsești la Haessler, Cramer, Bach etc.

Prin urmare, de n-ai cunoștința compozițiunilor bune, ideile tale vor rămîne sărăntoace. Talentul și geniul prelucrează ideile străine, pe nesciute și involontar încât deși sunt mai altfel, dară identicitatea nu se poate contesta.

Ergò[10] *o vedere largă pe cîmpul compozițiilor e o condițiune sine qua non. Cunoașterea instrumentului îți dă siguranța hainei în care îți îmbraci ideile, îți ajută la consumarea pieselor cari te vor influența, în cazuri excepționale te poți validita și fără acest factor (Wagner). Studiu mult. Sonata primă la cel mai mare artist e o încercare debilă, precum nici oala cea dintîi nu ți-ar succede dacă te-ai da din întîmplare pe cariera această.*

Studierea maestrilor mari îți deschide orizontul. Singură școala posibilă și absolut sigură.

---

[10] Deci

Dintre factorii amintiți firește talentul e cel mai ponderos. Acesta e fără limite. Dar nu-ți poți închipui studiul vast, dibacitatea și o praxă[11] *estinsă (chiar și fără talentul adeverat) cît de frumoase lucruri poate produce. Zicala că: „talentul nu-i altceva decît un exercițiu neobosit" are mult adevăr, de altfel pot să afirm că majoritatea compozitorilor se țin de categoria acestora care au studiat mai mult ori mai puțin însă duhul adeverat nu-l au.*

Intreprinderea academiei n-am înțeles-o bine; vrea să tipărească compoșițiile (complecte ori alese) anumiților compozitori? Și cu ce condițiuni?

Regret că albumul meu tipărit pre cînd am fost la Viena nu l-aș putea trimete, e epuisat. Din cele din urmă aș putea trimete 1000 exemplare, dar nu aflu cu cale să se tipărească din nou. Știi dagă Tibi eu am ajuns deja la înțelepciunea, că trăiesc o viață absolut internă. Gloria, renumele puțin mă importă. Despre așa numitul „Vanity fuir"[12] *am părerea mea individuală.*

Te salut cu mult drag,
Al tău, Willy

Dés 3/III 1915.

În răspunsul său, Brediceanu pare a nu împărtăși întrutotul părerile lui Șorban, amintindu-i de binefacerile împrejurării de a fi fost în timpul școlii sub îndrumarea muzicală a lui Iacob Mureșianu, fapt care dă prilej acestuia din urmă să depene amintiri, pe temeiul cărora gîndirea omului matur dezvoltă cu toată răspunderea idei legate de preocupările creatoare în raport cu cultura muzicală a timpului:

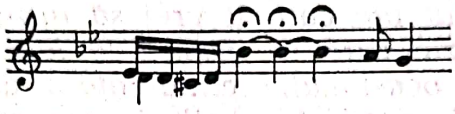
Iubite Tiberius!

Cu plăcere vin a-ți răspunde la scrisoarea ta pre care am cetit-o cu plăcere. Două plăceri în 2 șiruri înseamnă a treia plăcere: aceea pe care o simt în totdeauna readucîndu-mi aminte suvenirile din fragedа tinerețe: micile amoruri, cari (la mine cel puțin) se schimbau la felul caleidoscopului, nevinovatele escese, golind cîte un pahar de bere cu binevoitorul concurs al „bedelului", neintrecutele ore în coruri cîntînd tenor II și cîteodată cu o fală juvenilă chiar și bass, escursiunile în bercul Vezei și mai presus de toate acele speranțe fără sfîrșit, cari înauresc viața unui june de 17—18 ani.

Scrisoarea ta mi-a reimprospetat aceste amintiri, deoarece tu ai fost acela, căruia mi-am golit inima cînd o simțiam prea plină și chipiile noastre purtau inscripții cu „totul pentru Marietta și Cornelia" avînd chiar și o inimă străpunsă de o sageată. Tempi passati. „Si magni Dii dederint ut repuberascam et in cune vagiam, valde recusem;"[13] *mi-a rămas încă în memoria de pe timpul lui Groze. Eu însă sum de alta părere. Prea bucuros mi-aș readuce epoca tinereței mele de 18 ani. Ba mai mult; încep a fi mai immodest. Dorința mea ar fi să*

[11] Practică.
[12] A te feri de vanități.
[13] Dacă mi s-ar oferi posibilitatea să fiu readus la vîrsta tinereții, aș refuza-o.

am vîrsta fragedă însă cu mintea mea de acuma. Știi că nici nu ar fi chiar rău! Eu îndeosebi pot să afirm că am trecut în viața prin multe peripeții și mă țin de foarte înțelept deoarece puțini oameni făcură atîtea prostii ca și mine. Dar lasăm lumea fanteziei. Reflectez la cele scrise. Scrii de Mureșan. Mureșan nu-i altceva decît un charmant boem blăjănit. Mi-aduc aminte de lecțiile lui de pian; am luat 2 luni lecții de la el, fără ca măcar 10 ba, zi 2 = două minute să se ocupe cu mine. M-a pus la pian dîndu-mi nisce note (Goldene Melodien) cu îndemnul: „cîntă ca eu am puțin de lucru" pentru cinstea lui să fie zis, cînd i-am dus onorariul n-a vrut să-l primească, dar la proasta mea insistența totuși a primit jumătate zicînd: „Știi ce, primesc de jumătate și astfel Șorban va bea în sănătatea lui Mureșan și Mureșan va bea în sănătatea lui Șorban!" Ean vezi Tibi în istorioara asta nu vezi caracterizată toată individualitatea lui Iacob cu „Hop, hop, pepeleo, hop" cu melodiile ca



Eu nu sum încântat de fel de influiența lui Mureșan ce avu asupra mea, din contra; dar determinist cum sum, nici nu mă supăr pe el, îl am drag și îl admir ca și pe Muzele lui de pe casă.

În analiza finală cred că Mureșan însuși e o jertfă, precum și noi cu sufletul nostru muzical am căzut jertfa că am ajuns la Blaj și sub Iacob.

Tu ai avut încă defavor pentru dezvoltarea talentului muzical, că părinții tăi au pus un veto în contra carierei esclusiv muzicale. Poate cu tot dreptul. Iar tu erai un baiat cu mult mai bine crescut decît să te opui la părinți, care aveau auctoritate înaintea ta. „Procură-ți o poziție și apoi te dă muzicii". Vulgo: Caută-ți un post cu leafă, ca Bredicean artistul să nu moară de foame, iar Bredicean artistul se va îngriji ca Bredicean directorul să nu moară niciodată."

Sunt foarte sănătoase principiile aceste. Însă: Arta pretinde un întreg om.

Beethoven, Mozart, Weber, Grieg, Schubert (abstrăgînd dela o mică perioadă) Paganini, Sint, Wagner, Clementi, Rossini au fost exclusiv muziciani și nu asesori și directori la Albina (deși unii bucuros ar fi schimbat cu noi).

Goethe n-a produs aproape nimic pe timpul cînd era ministru.

Rossini în ultimii săi ani a devenit un „Lebemann" n-a produs aproape nimic. Fantezia nu se poate avînta în birou ori în școală.

Asta e cauza că un artist adevărat își eluptă o libertate nețărmurită și mai bine moară de foame decît să-și jertfească principiile de multe ori inconsciente.

Cazurile aceste ale iubirei de artă le întîlnim firește numai în mediul unde artistul își află recompensă pentru abzicerea bunelor lumești și are speranța de a le recîștiga pe aceste din abundența mai mare. Deoarece apărătorii cei mai sălbatici ai principiului „l'art pour

l'art" (al cărui aderent sum şi eu) nu pot nega că arta e impreunată cu tendinţa acea irresistibilă ce se cheamă „a prinde bucata de 5 franci în zbor". Asta e de explicat, deoarece stomacul pretinde bucături alese, băuturi înveselitoare, iar Musette, Mimi ori Phemie matasă şi catifea. Mult m-am cugetat care sunt momentele aţiţătoare care ajută ca un op de artă să se facă şi să ajungă la iveală. Lăsînd la o parte cauzele finale pre care le explică estetica cu privire la nascerea unui op de artă, încep deacolo cînd un suflet artistic cu îndemnul natural de a produce „spontan şi involuntar", dar totuşi împîntinat de forţe externe (aceste două se pot aduce în armonie) începe a produce.

Sunt dară 2 factori, unul întern, capacitatea de a produce, care e diversă după cum individul e Cloşca Iuga ori Richard Strauss, şi a 2-a, voinţa de a produce, care poate să fie înfluenţată prin mii şi mii de împrejurări externe, începînd dela porunca profesorului, pînă la închiderea în odaie a leneşului Rossini. Între aceste 2 puncte extreme dacă le pui motive ca: ambiţie „vatemată", prin acea că rivalul tău a produs un op drăguţ pre care îl vrei să întreci, copiii tăi plîng de foame, citeşti o poezie care te inspiră la idei muzicale, necesitatea de a compune un imn ocasional, o cîntăreaţă prietenă, care te îndeamnă să-i compui o melodie potrivită vocii ei de o extensiune escepţională, în calitate de profesor de muzică compui melodii în forme care îţi lipsesc din literatură etc. etc., ori ca să-ţi ilustrez cu exemple:

Beethoven a produs multe sonate fiind direct comandate, precum comanzi tu un rînd de haine şi se înţelegea cu privire la forma lor cu cel ce le comanda („Să-mi faci 2 sonate uşoare ca să poată cînta Dşoarele"). Adoraţia lui nemărginită faţă de Napoleon a dat însă la naşterea simfoniei „Eroica".

Mozart compunea piese ocazionale la felul muzicanţilor care se angajau în serviciu la vreun Domn mare, care ţineau orchestre intregi (Eszterházi=Haydn). Schubert dînd lecţii de pian în familia unui aristocrat maghiar, într-o vară, a compus piese pe 4 mîni ca să poată cîntă cu eleva (în care era inamorat). Brahms compunea Lieduri în urma geniului său de un zbor înalt, şi pentru 500 mărci de bucată.

Grieg ca să-i arate lui Gade cum se compun norvegianiceşte. Muzica dramatică Peer Gynt a compus-o la dorinţa naţiunei sale întregi şi în urma admiraţiei faţa de prietenul său Ibsen. Czerny „Etudele" sale nenumărate în urma experienţelor sale ce făcuse cu elevii săi. Wagner compunea cîteodată pentru capriţiile unui singur om, Porumbescu ca junii săi prieteni, elevi să poată dansa, cînta pe românește. Dima conform puterilor muzicali care l-au încunjurat compunînd şi piese ocazionale, Mureşan compune (precum ne spunea, dacă-ţi aduci aminte) pentru inmortalitate!

Din aceste uşor se poate înţelege de ce la noi nu se prea produc bucăţi de artă. Nu-s ocazii ca să compui imnuri. Dşoarele engleze nu-ţi comandă sonate, naţiunea nu pretinde ca să compui un „Peer Gynt", editorii nu-ţi oferă 500 mărci pentru cîntecele tale, cu un cuvînt, naţiunea încă nu are esaginţe de producţiuni artistice, asta e causa seraciei noastre.

Se sperăm că în generaţia ce vine toate se vor schimba.

Scanned with OKEN Scanner

Alăturat trimet câte 2 exemplare din compoziţiile mele de pian cu acea rugare, ca să binevoeşci a le trimite la Academia, precum ai fost atît de gentil să te angajezi. Din compoziţiile mele anterioare pre cari le-aş porecli prea bucuros à la Wagner „Jugendnarrheiten" [14] nu trimet din motivul că nu mai posed afară de un exemplar nici unul.

Iţi trimet însă câteva manuscripte. Pre aceste te rog să le predai Domnului şi Doamnei Dima cu următoarea rugare: Îi rog cu tot respectul să binevoiască a le lua sub critică din punctul de vedere al tonalităţei, al posibilităţei de a fi cîntate etc. etc.

Ca să înţelegi nedumerirea mea, trebue să ştii că eu de 14 ani deja trăiesc în cel mai prost mediu muzical în Dés [15] (tradiţia pretinde ca Arpàd să fi exclamat aici „Deus, Deus!"), unde nu-i un singur cântăreţ, cântăreaţă cu cari să-mi pot cânta şi controla compoziţiile mele că oare bine sună? Părerile unor muzicieni ca Domnul şi Doamna Dima cu praxa lor deseverşită mi-or fi folositoare. Firesce observaţiile tale binevoitoare încă nu le voi dispreţui.

Pentru a mè înţelege mai bine ce şi vreau voi speţializa nedumeririle mele precum urmează:

1) Ad. „Floarea în cîmp" Nr. 1 repetarea cuvîntului „peptul" nu face impresie comică?

2) Ad. „Floarea în cîmp" Nr. 2, Ce gamă ar fi mai potrivită pentru sopran? (H moll?)

3) Ad. „Român verde" Pentru cor mixt în ce gamă să se transpună (F dur?)

4) Ad. „Pe lângă plopii fără soţi" şi „De ce nu-mi vii" ar fi o pleiadă de întrebări, dar întreb numai atîta că în genere potu-se cânta bine?

Mult mi-am sfărîmat capul, ca peste tot să trimet aceste cântece ori nu: „De ce nu-mi vii" încă are mult de poleit, ceea ce la mine de multe ori e chestia unui an întreg şi se manifestă între altele şi în acea că le scriu de repeţite ori în curat.

Ceeace priveşte tipărirea lor nici nu mă gândesc la aceasta, deşi aş dori să le trimit la câţiva prietini ai mei câte un exemplar. „Nonum prematur in annum" [16] e un principiu sănetos.

Jn fine m'am decis totuşi să ţi le trimet şi anume cu rugarea de cumva crezi, că aceste pre Dl Dima ar incomoda din orice causă sa nu i le predai, şi în ori ce caz te rog să mi le trimeţi în 7-8 zile înapoi.

Ceeace privesce cele 2 compoziţii mai mari „De ce nu-mi vii" şi „Pe lângă plopii fără soţ" aceste sunt încercări de „durchcomponiertes Lied" [17] atît de rare în literatura noastră muzicală reprezentată la noi din coace de munţi numai prin Dl Dima.

Causa acestei serăcii pe lângă motivele mai sus înşirate este şi acea ca spicuind în literatura noastră am ajuns la trista convingere că puţine poezii sunt acele cari s'ar putea armoniza; Schubert a zis odată

---

[14] Extravaganţa tinereţii.
[15] Dej (ortografia epocii).
[16] Nimic prea devreme.
[17] Lieduri solid constituite.

Scanned with OKEN Scanner

că ar putea pune în muzică chiar și un „Speisezettel" [18] *ceea ce e de crezut, dar trag la îndoială că s'ar fi născut o melodiă asemenea „Erlkönig"-ului. În poeziile noastre inspirate încă de Eminescu sunt prea multe reflexiuni, ceeace împiedeca armonizarea. De altfel trebuie să recunosc nu cunosc perfect literatura noastră poetică prin urmare părerea nu mi-o susțin cu tăria unui barbat „Si fractus illabatur"...* [19]

Dar „îți pun capet suferinței" și îmi închei scrisoarea. Ard de dorul să vă cercetez în Brașov dar nici licărire de speranțe nu am să me pot duce. Ceea ce privește cele lumesci eu sâmbătă în 24/IV merg la asentare, ear tu? Pe mine m'or lua că în timpul din urmă sporturile m'au întărit binișor, deși nu am sanetatea recerută pentru Carpați.

Te rog transmite sărutările de mâni la Doamnă, salutări din inimă familiei Dlui Dima și la vechiul meu prietin Dr. Octavian Popescu numit „Românul" pe vremea noastră de demult.

În fine scuză pentru aceste „scroafe" ce vezi pe lângă iscălitura iubitoriului teu prietin.

Willy

Dés 20/IV 1915

NB. Mult m'ar imbucura de ai scrie câte ceva despre caracterul muzical al celor 2 filomele naționale. Care-i mai muzicală? Pe Lucia am auzit-o în Cluj, avea o voce bună dar cam debilă.

La rîndul său Brediceanu răspunde cu punctualitate solicitărilor prietenului său :

Brașov 25/VI 915.

Dragă Vili,

De și cam întârziat ajung să răspund la ultima ta scrisoare — totuși trebue să te asigur, că la tot ce m'ai rugat să-ți isprăvesc, am fost punctual și prompt : noile compoziții le-am predat D-lui Dima chiar în ziua sosirei, iar caietele le-am trimis Academiei rom. și — după cum sânt informat — ai și obținut răspuns din amândouă părți.

Am regretat că dl Dima — ne știind că aș vrea să mă ocup și eu de cântecele tale noi — ți le-a remis. Astfel m-am putut uita peste ele numai fugitiv, fără a le încerca la piano. Ce privește alegerea textelor însă văd că — pe cum însuți te plângi — trebue să revii la Eminescu. Pentru ca să poți resfoi și prin operele poeților noștri mai noi, pe cari presupunînd că nu-i ai complet — ți-am trimis eri prin bunăvoința advocatului V. G. ceva din Anghel și Iosif. Ocupă-te deocamdată de aceste volumașe, în câteva zile ți voi trimite pentru biblioteca ta și pe sublimul Cernea! — Vezi, relativ la acesta scrisese pe vremuri Chendi un foileton în care și-a pus întrebarea încă nerăspunsă până azi : de ce la așa versuri frumoase nu se poate scrie și o muzică asemenea frumoasă? E Cernea de vină sau muzicanții

[18] Listă de bucate.
[19] Neînfrînt.

noștri? — Așa va fi și cu poeziile de Anghel, Iosif și Goga dintre cari multe sânt potrivite pentru muzică.

Eu zic așa: vina nu e a poeților amintiți, căci versurile lor sânt admirabile — dar nici a muzicanților, pentru că ne lipsește trecutul, tradiția — sântem încă foarte departe de a avea format deja graiul românesc în muzică. Și pînă atunci e greu! Toate neamurile culte au particularitățile lor caracteristice muzicale așa că spiritul limbei lor se acoperă cu cel al muzicei, apoi textul (ideea) cu expresiunea dramatică a muzicei. La noi condiția întâi: conglăsuirea limbei românești culte cu muzica românească cultă — lipsește și încercările se fac numai începând cu a doua condiție: potrivirea la text a unei muzici dramatice, care — până acum — ne putând fi românească (cultă), ori și cât de frumoasă și răușită ar fi în alte privințe, nu poate atinge perfecțiunea unei poezii rom. ireproșabile ca limbă și text (ideă)...

Văz că ne-am dat la filozovie... Iartă-mă. E zbuciumul și frământarea creerului care vrea să găsească adevărul — în special ce mă privește pe mine caut legitimarea pentru ce nici odată n'am cercat să scriu muzică la versuri de ale poeților noștri, ci m'am mărginit la forma poporală-primitivă, — deși și aceste poezii (poporale) sânt de multe ori de frumuseți uimitoare! — Dar după mine să nu se orienteze nimeni! Toată viața mea am fost și voi rămânea un impresionist incorigibil: mai mult după inimă de cât după rezon. M'am făcut muzicant fiindcă nu am avut în cotro: a trebuit să scriu „Serata etn." fiindcă tineretul a vrut să joace, am scris „Sezătoarea" fiindcă Triteanu a vrut să cânte și acum „Seara mare" ca să-i fac un rol și celeilalte dive: Lucia Cosma. De altcum cam tot ce am scris, pentru aceste două „dive" a fost, — fără ele n'aș fi nimic, — așa am mai încurcat și eu lumea și ea pe mine! Apropos: ai vrea să știi părerea mea asupra acestor două cântărețe ale noastre? Să mă ferească D-zău să ți-o spui. O singură dată am scris la Luceafărul (prin 1908) că una (Triteanu), e dramatică iar ceilaltă lirică și amândouă mi-au sărit în cap: „ce, eu sânt numai dramatică?", iar Lucia: „ce eu sînt numai lirică?" și dăi... și dăi de m'am săturat să mai fac critică.

Pe amândouă să mi le țină D-zău pentru că cântă în adevăr foarte frumos fie care în felul ei. Noi românii, din aste părți, mai bune cântărețe nu am avut până acum! Dar și aceea e adevărat, că nici una n'ar fi dus-o așa departe, dacă nu erau așa mari rivale și dușmance pe cum sânt!

S'acum la cătănie! Sânt luat și eu la fel ca tine și asemenea aștept să fiu dispensat. Dacă nu succede intru voluntar la Reg. 2 de husari unde mi-am rezervat la timp un loc. Sper însă să rămân numai cu onoarea de a fi fost împărțit la cavalerie în războiul mondial.

Caius e la Zola. Festungsartillerie. Deocamdată face bae de mare!

Ține-mă în curent despre soartea ta și grăbindu-mă (pe cum și din scrisoarea asta mizerabilă se vede) te îmbrățișez cu mult drag

vechi și devotat prietin
Tib. —

Zilele acestea am terminat un curs de instrumentație care m'a pasionat f. mult. Trec la instrumentație și mă las cu totul de pian: să-mi cânte alții dacă eu nici pînă la 40 de ani n'am învățat.

Cu stilul său plin de humor Șorban răspunde lui Brediceanu astfel:

Iubite Tiberius!

Jnainte de toate îți mulțumesc din inima pentru cărțile trimise. Îți poți închipui, m'am aruncat asupra lor ca un tigru (firesc un tigru gras, burticos) și în scurt timp le-am înghițit. M'am și rușinat oleacă și mi-a părut reu că nu m'am ocupat de iele mai de mult. Peste Anghel am trecut mai iute. Anghel nu te inspiră la armonizat și fără să ți-o motivez mai pe larg ți-o dau în scris, că poeziile volumelor trimese nu vor fi puse în muzică niciodată. Iosif e altfel. Tonul lui nobil, sincer, rupt din inima unui român adevărat de multe ori par că-i făcut pentru muzică. Am zis „de multe ori" și nu „in tot deuna" deoarece dupa părerea mea numai unele poezii ale sale se pot pune în muzica.

Unele dintre poeziile lui m'au captivat întru atât că cetindu-le în pat seara și neavênd creion, cu unghia am zgâriat ideia la care m'am inspirat și întru adevăr din zgâriaturile aceste mi s'a nascut balada „Stau la Bălgrad 3 fărtați" cu care sum intru atît de îndestulit încât am și trimis-o la tipar. Mai am vreo 5—6 poezii cari sunt „în fierbere" sper că și dintre acestia se vor nasce cântece prelucrate. Vederemo. Pe Cerna pe care îl porecleșci de sublim încă l'am cetit, dar nu l'am găsit atît de „sublim" ca pe Iosif.

Ceea ce privește întrebarea pusă de Chendi, despre care zici că încă-i neraspunsă, te rog dacă-ți stă în putință articolul să mi-l trimiți. Am să-ți desvolt la vreme părerile mele despre chestia aceasta, adică pentru ce nu se armonizează poeții nostri? Acuma pe scurt:

După părerea mea chestia e ușor de deslegat. Nu avem compozitori de ajuns. Inspirația adeverată vine rar. Trebue o pleiadă de compozitori ca să scoată la relief margaritare multe; trebue tinereță, iubire de viață, cari să te facă să cânți:

„Sie sangen von Lenz und Liebe von sel'ger guldener Zeit".[20]

Cine sunt liricii nostri: Caudella acest moșneag juvenil de 76 ani. Dima tot înaintat în ani, Ștefănescu așișderea va se zică garda cea vechiă, care dela o vreme încoace nu mai cîntă; căci să fiu sincer, garda mai tineră cu unele excepțiuni nu poate intrece pe bătrîni.

Cît de rare sunt adeveratele inspirații documentez cu faptul, că compozitorii nostri cei mai mulți și-au făcut renume abia cu câte o cântare: Flondor „Somnoroase păsărele", Cavadia „Unde ești", Ștefănescu: „Mândruliță de la munte", Scheletti „Ce te legeni codrule" etc. etc. La noi lipsesce fermentația acea continuă care ține creerii unui artist în agitație. Nu avem concerte, teatre, cântăreți și last

[20] Cîntare de primăvară și de dragoste, de timpul fericit și îmbelșugat.

not least, editori cari în genunchi să-ți oțere pentru un cântec 500 mărci ca lui Brahms.

Nu cugeta însе că — să luăm de pildă poporul cel mai cult muzical — nemții scutură din mâneci pe genii ca pe pureci. Adevărații lirici: aruncând de o parte chiar și pe Beethoven, Mozart și Haydn cu toată „Adelaide", „In questa tomba obscura" și Veilchen-ul lor sunt: Schubert, Schubert, Schubert, Schumann, tot de 3 ori, Mendelssohn și Mendelssohn, Robert Franz, Hugo Wolf, Jensen, Brahms, Richard Strauss, Peter Cornelius. Stele și steluțe de a 2-a și 3-a mînă ca Abt, Fuchs, Ochs, Fafft și alți, sute și mii cari fac parale dar numele lor vor peri în curând.

E scandal că tipăriturile cele mai multe (chiar și la Nemți) nu conțin o ideă veritabilă. „Das deutsche Lied im 18 Jahrhundert" un op gigantic ț'ar putea presta exemple potrivite.

La tot cazul am să fac studii din întrebarea aceasta. Ar trebui să-mi câștig însе toata literatura poetică, pre care aș vrea să o am în ediția cea mai bună. Tu iubite Tiberius dacă vrei să-mi dai mână de ajutor te rog să te pui în coințelegere cu vr'un literat profesor, om de specialitate pre care să-l rogi să facă bine și să-mi noteze, că cutare scriitor în ce ediție a apărut și care e mai bună și recomandabilă; nici decât însе să procuri cărțile pe spesele tale, precum făcuși ceace me aduce în încurcătură, că nu știu cum să te revanșez. Afara de acea procurarea unui Alexandri, Bolintinian, Mureșan, Boliac, A. Pan, Eminescu, Rosetti, Goga (să nu te scandalizezi: pe Goga încă nu-l cunosc) ar fi costisitor, ceace numai pe mine mě privește. Cu un cuvînt să nu faci prostii, că me ved silit să-ți trimet cadouri în schimb de un preț indoit, ceace mě doare, că nu-mi prea place să fac geșefturi rele.

Ceace privește cunoșcințele mele literare românești, aceste le amplificai în mod curios: Intîiu m'am apucat de scrieri politice, apoi de istorice, proza beletristică acuma în fine m'aș apuca de poezii. Ciudat că aicia nu găsești un om cu care să vorbești despre lucruri de aceste. Cinste lui Jànoș, însе el nu-i prea social el își plimbă fetele, (o fată, o doică, o fată o doică, el înapoi cu nevasta) și sa gatat. Toată distracția spirituală, când am nevoie să-mi deschid inima mea poetică, de mě duc la doamna Micșa pre care o cunoști și tu. Dênsa e o damă escelentă care ne face cinste, pěcat că-i bolnăvicioasă seraca. Familiile noastre atît bărbații cît și femeile simpatizăm mult la o lalta. Ceace privește însе arta și literatura Lucreția întru atît e de patriotă, că îndata ce e vorbă de un artist ori poet român îți sare în cap, de cutezi să-i vorbești de rěu despre el. Ast mod dară de converzație objectivă nu poate să fiă vorbă și trebue să rămân cu mângaierea, de s'ar afla vr'un nemernic care ș'ar permite să me critice inspre reu, Dna Micșa i-ar sări în cap ca o leoaică. Acuma să răspunzi la urmětoarele: Adeverat e că cu Dșoarele Smeu (Paulina și Aurelia) ești în legătura de cumnație? Precum auzii fratele lor a luat pe cumnata ta. Adeverat e? Jn cazul acesta să-mi scrii ce-i cu fetele. Interesul meu se basează că petrecui multe-multe ceasuri plăcute in casa betrănului Smeu în Viena și am avut multă simpatia față de fetele Smeu. Sum curios de soartea lor. Și ce-i cu fratele Doamnei tale Ludovic?;

el umblase un an mai sus, precând mă inspiram de învățăturile lui „Jànoș Gyermàn tanàr a grèka". [21]

Te rog să binevoiești a preda aceste aranjamente de „Tarine" Dlui Dima, dupace te ai uitat și tu peste iele și transmitênd salutări respectoase să-i spui că carta postală trimisă de pe vîrful de munte mi-a cauzat o bucurià adeverată. Ii voi scrie și eu din Bucovina unde am să merg nu în calitate de artist, ci ca să cumper vite. Am obținut anume o concesiune de a importa 90 vite și decumva afacerea aceasta îmi va reuși sper că mĕ voi inspira la o melodia sacră. Căci, iubite Tibi, care încă vinzi cucuruz spune-mi este melodia mai frumoasă de-cât mugetul vitelor, pre cari vrei să le vinzi cu 30% profit? Intreabă pe betrânul Bach, el încă va sta pe gânduri. Mĕ bucur inainte de frumoasa calatorià în „vesela grădina" țara lui A. Pumnul și a lui Isopescu și a butucarilor cari alcatuiau opositia strașnică la „R. Junà" în Viena.

Ei erau capii zdraveni și știură să bee bere bine. Acum înse adio și n'am cuvinte. Păcătuii astăzi că intrasem în oficiu cu gîndul să lucru dar nu mi s'a părut și mai bucuros ți-am scris ție o scrisoare.

In satul unde avem pămînt e cholerà; numai asta mi-a mai trebuit. De 3 ani ne luptăm cu recoalta negativă acum ne trăzim cu o cholerà positivă.

Sărut mâinile Doamnei și transmite salutările mele cordiale la toți cunoscuții.

Al teu iubitor

Willy

Des 10/VII 1915

P.S. Pe mine m'a absolvat dela cătăniă interimal. Și tu cum stai?

Evoluția războiului întrerupe firul corespondenței celor doi prieteni care-și aveau atîtea de spus, astfel că trebuie să ne mulțumim cu ceea ce am putut constata din lectura celor șapte scrisori ale compozitorului G. Șorban și două ale lui T. Brediceanu. Din ele desprindem în esență năzuința celui dintîi spre studiu, spre perfecționare artistică muzicală, pentru a dărui artei culte românești opere de valoare superioară. Așa se explică respectul și deosebita lui considerație pentru poziția artistică a familiei G. Dima, de la care solicită îndrumări pentru propria sa creație.

Pe linia realizării unei arte culte muzicale românești, Șorban se întîlnește cu eforturile prietenului său T. Brediceanu, care însă, urmînd propriului său imbold, înțelege să o realizeze pe calea descoperirii și cultivării exclusive a muzicii populare țărănești, îndemnîndu-și prietenul să treacă și el la culegerea masivă a acesteia. Dar mijloacele materiale ale lui Șorban sînt mai vitrege, astfel că, deși convins de necesitatea culegerii și studierii muzicii populare, care trebuie să stea la temelia artei culte muzicale românești, se vede silit să

[21] Ion Gherman, profesor de greacă.

abandoneze proiectul de a-şi cumpăra un fonograf cu care ar putea face culegeri în mod ştiinţific, pentru a nu împovăra bugetul familiei sale, costul lui ridicîndu-se la mai mult de 700 coroane austriece.

Cu părere de rău recunoaşte, la rîndu-i, adevărul celor scrise lui Brediceanu : „Tu ai avut încă defavor pentru desvoltarea talentului muzical, că părinţii tăi au pus un veto în contra carierii exclusive muzicale. Poate cu tot dreptul".Deşi este de părere că principiile părinţilor sînt „foarte sănătoase", totuşi, ajunge la concluzia că „arta pretinde un întreg om" ; deci, numai acela poate fi cu adevărat artist, care se dedică exclusiv artei, pentru că numai în asemenea împrejurări se pot elabora lucrări de valoare universală şi perenă. De aceea cei doi prieteni nu se pot considera decît nişte modeşti colaboratori ai artei româneşti cu contribuţie minoră, atît cît le-au putut îngădui împrejurările cu care au luptat în mod dezinteresat pentru promovarea culturii muzicale româneşti.

Astăzi, pe casa lui G. Şorban din oraşul Dej, str. Kogălniceanu M. nu se mai află placa comemorativă pusă din iniţiativa prietenului A. P. Bănuţ, deoarece descendenţii compozitorului au vîndut-o unei familii pe nume Mureşan, care în urma reparaţiilor făcute i-a modernizat faţada ; în schimb municipalitatea, de cîţiva ani, i-a ridicat un bust, la intrarea în parcul oraşului, cu inscripţia : „G. Şorban, compozitor, 1876—1923", cinstind şi imortalizînd astfel memoria compozitorului român patriot şi cetăţean al oraşului Dej, fost pentru scurt timp subprefect al judeţului Someş.

In afara articolului lui G. Sbîrcea „Optzeci ani de la naşterea compozitorului G. Şorban" publicat în „Studii muzicologice" nr. 2/1956, Cluj, am folosit informaţiile date de Dumitru Bărbieru, fost preşedinte al tribunalului oraşului Dej, pentru care îi mulţumesc şi pe această cale.

C. Zamfir.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANŢA OBREJA

Constantin Castrişanu

Scanned with OKEN Scanner

Figura și opera lui Constantin Castrișanu, compozitor puțin cunoscut la noi în țară — mort la 33 de ani în Franța, unde și-a făcut studiile muzicale — își reclamă astăzi un loc în cortegiul personalităților artistice românești de la începutul acestui secol.

Elev apreciat a lui Vincent d'Indy la „Schola Cantorum", Castrișanu este autorul a numeroase lucrări publicate și cîntate în Franța în timpul primului război mondial, între care *Vers les Carpathes* (Spre *Carpați*, marș de război), pe versurile lui Victor Eftimiu, cîntat de prietenul său baritonul Mihail Vulpescu într-un mare număr de concerte necesare strîngerii fondurilor de ajutorare a prizonierilor români din Bulgaria (1916).

Moștenirea sa muzicală este bogată mai ales în muzică de teatru, simfonică, de cameră, corală, vocală.

Constantin Castrișanu s-a născut în București, în anul 1889. Ca adolescent compunea piese corale bisericești, pe care le executa cu un grup de prieteni de liceu la Biserica Antim [1]. Între anii 1907—1909, cîntă în corul Bisericii Brezoianu, ca tenor sub conducerea dirijorului Croitoru.

Absolvent al Liceului Șincai din București, secția reală, în 1909 se înscrie în același an cu Mihail Vulpescu la Conservatorul din București — la clasa de canto a lui Popovici-Bayreuth și la clasa de principii și armonie a lui Dumitru G. Kiriac. Talent vădit, deseori suplinea pe maestrul Kiriac la cursurile sale.

Dornic să se perfecționeze ca muzician și compozitor, în toamna anului 1910 pleacă la Paris și se înscrie la Schola Cantorum de sub direcția lui Vincent d'Indy, fondatorul și animatorul acestei minunate școli de muzică, personalitate de prim rang, care a jucat un rol esențial în dezvoltarea muzicii nu numai în Franța, ci și în alte țări, printre care și România.

Aici Castrișanu a început să muncească cu rîvnă sporită pentru că era grăbit să dea la lumină lucrările care îi umpleau sufletul și imaginația. Element de ordine și muzician neobosit, în scurt timp el își cîștigă stima și încrederea maestrului d'Indy. Revelatoare în acest sens este scrisoarea pe care, acesta o va adresa, peste ani, lui Mihail Vulpescu [2].

În 1913, după o muncă susținută, Castrișanu termină, printre altele, opera „Înșiră-te Mărgărite" (în 4 acte), pe un libret de Victor

---

[1] Din amintirile lui M. Vulpescu.
[2] A se vedea scrisoarea din 22 ianuare 1923.

Eftimiu, operă pe care intenționa să o monteze în țară. În vacanța aceluiași an, cei doi prieteni pleacă în țară în acest scop. Despre operă, Mihail Vulpescu nota : „ariile erau frumoase și pline de avînt".

Printre hîrtiile rămase de la M. Vulpescu, în legătură cu acest atît de important eveniment din viața compozitorului, am găsit această notă : „În anul 1913 s-a încercat să se cînte la Teatrul Național din București, atunci cînd era și formația de Operă acolo, opera „Înșiră-te Mărgărite" de Constantin Castrișanu, însă ostilitatea ce i s-a arătat de către conducerea orchestrei a fost așa de mare, încît s-a renunțat la reprezentarea ei, deși se făcuseră cheltuieli enorme cu personalul artistic — soliști și cor — care învățaseră rolurile [3].

În această privință, unele informații provenind de la Aglae Mihăilescu-Toscani [4] și de la Victor Eftimiu [5], care urmărea de aproape lucrarea", întăresc cele scrise de M. Vulpescu.

La rîndul său Ioan D. Chirescu, artist al poporului, notează în amintirile sale : „Castrișanu și Vulpescu au revenit în țară în vacanța anului 1913 în dorința de a încerca să reprezinte opera „Înșiră-te Mărgărite" pe un libret de Victor Eftimiu. Am aflat aceasta de la fostul meu coleg Radu Vasile, pe atunci student, care, avînd o amplă voce de bas, fusese angajat corist, împreună cu alții. Pînă la urmă, nu știu din ce motive, nu s-a reprezentat această operă care ieșea din entuziasmul și pana tînără a talentatului Constantin Castrișanu".

Insuccesul îl determină pe compozitor să se înapoieze la Paris, acolo unde, în paralel cu studiile muzicale, va cînta în corul Capelei Române și al Teatrului Odeon.

La Schola Cantorum, prin calitățile sale neobișnuite, se face iubit de bătrînul maestru Vincent d'Indy și de distinșii profesori : de Lioncourt, de Serres, Jeblin etc. Acolo, o prietenie profundă și o considerație reciprocă se stabilește între maestru și ucenic.

În scurtă vreme Castrișanu își însușește în mod temeinic tehnica artei de creație muzicală și lucrează cu înfrigurare. Compune o serie de lieduri pe versurile lui Victor Eftimiu și ale unor poeți francezi, armonizînd totodată și opt cîntece populare, culese de Mihail Vulpescu și publicate în *Doinas de Roumanie* 1917 [6] („Doina Moldovenească", „A trecut bădița dealul", „Cătănie", „Motul la drum", „Hai salcîm, salcîm de vară", „Vai de mine și de mine", „Cîntec" din Bihor și din Barbu Lăutarul). Este prima colecție de Doine apărute vreodată în străinătate. Semnificația patriotică a acestei apariții este evidentă.

Între timp, în țară, la decernarea premiilor Enescu, în 1915, i se acordă o încurajare bănească (200 lei). Dat fiind că opera „Înșiră-te Mărgărite" era singura lucrare de mai mari proporții pînă la acea dată și în același timp dovedește o serioasă preocupare componistică,

---

[3] Aceste cheltuieli fuseseră suportate de cumnatul său Cristea. A se vedea scrisoarea sa către M. Vulpescu din 5.I.1923.

[4] Informații pe care autoarea acestei monografii le-a luat au confirmat cele notate de Vulpescu.

[5] V. Eftimiu, la informațiile cerute de autoare, a răspuns că nu-și mai amintește împrejurările în care s-a pierdut actul I al operei.

[6] Edit. Jean Vieux, 1917 ; Edit. Eschig, 1927.

înclinăm să credem că ea a fost avută în vedere de către comisia respectivă.

În timpul războiului (1916), Castrișanu compune în semn de omagiu bravilor soldați români cunoscutul marș „Vers les Carpathes" [7], care a făcut epocă în anii grei ai războiului în Franța (adaptarea versurilor îi aparține lui Marc Varenne).

La Paris, Constantin Castrișanu îl va cunoaște pe George Murnu care, alături de alți reprezentanți români, făcea parte dintr-o misiune diplomatică. Evenimentul va marca începutul unei colaborări între compozitor și literat, fructificată la scurt timp în legenda muzicală *Sirenele*, după Odiseea (în versuri) a lui George Murnu.

Despre diferitele fragmente muzicale concepute în acest scop de către compozitor, cît și despre problema ce o punea cu privire la prozodia acestui libret se întreținea în corespondența lor [8].

Nu este însă singurul proiect al lui Castrișanu; în paralel el caută să dea formă definitivă altei opere pe libret de Victor Eftimiu despre care vorbește, fără a-i dezvălui titlul, într-o scrisoare către fratele său. Nu știm despre ce partitură este vorba. Singurele sale opere păstrate sînt: *„Înșiră-te Mărgărite"* (libret de Victor Eftimiu) și *Tombélaine* (libret de Mihail Vulpescu) extras din „Les grandes légendes de France" de Eduard Schuré.

Este posibil însă ca prin „operă" Castrișanu să desemneze o lucrare muzicală, „un opus". În acest caz am putea identifica „opera" cu simfonia descriptivă *Făt Frumos* bazată pe ideea poetică din „Înșiră-te Mărgărite" (versiunea franceză aparține lui Maurice Boukray).

Asupra vieții sale în această perioadă aflăm amănunte din bogata sa corespondență.

Iată, spre exemplu, acest fragment referitor la examenul de la Schola Cantorum, în care citează dintr-un jurnal:

„La Schola Cantorum înregistrăm un admirabil succes al tînărului compozitor român Constantin Castrișanu — elev serios al maestrului Vincent d'Indy — cu o simfonie de o valoare incontestabilă."

Peocupările componistice fac obiectul multor pagini adresate lui George Murnu, Ion Jalea, tatălui și fratelui său, dar mai ales lui Mihail Vulpescu. Le redăm mai jos textul, considerînd că orice comentariu asupra lor este de prisos [9].

Iată, spre exemplu, scrisoarea adresată lui George Murnu (12 septembrie 1919).

„După o lună de repaus la mare (St. Malo) unde am trăit cu Ulise tovarășii lui și Sirenele ca într-un vis frumos, m-am reîntors lîngă Paris, ca să pun în lucru senzațiile ce am cules printre stîncile mării. Ce haos sublim, ce mister dumnezeesc în subiectul Sirenelor...

---

[7] Cîntat în primă audiție de M. Vulpescu la 21.IX.1916 la „Concert Rouge" sub direcția lui Joseph Jemain, editat de M. Teodorescu și recîntat apoi la alte sute de concerte.

[8] Din notele Doamnei Titi Murnu-Filionescu, fiica lui George Murnu.

[9] Manuscrisul autograf al scrisorilor reproduse în acest studiu monografic se află în: a) Biblioteca Academiei Române, cabinetul de muzică, fondul Constantin Castrișanu; b) Biblioteca centrală universitară „Mihai Eminescu" din Iași, fondul Mihail Vulpescu; c) Colecția Dr. Constanța Obreja, București.

Constantin Castrișanu (Paris, 1922).

Vincent d'Indy în mijlocul elevilor de la Schola Cantorum (la mijloc Mihail Vulpescu și Constantin Castrișanu).

Mihail Vulpescu și Constantin Castrișanu în anul 1919.

Am refăcut multe părți din orchestră și am scurtat multe tirade care sînt prea lungi pentru a fi cîntate. Din cuvintele Sirenelor nu știu ce să tai și ce să las. Toate sînt foarte poetice și foarte muzicale, dar, dacă le-aș lăsa în întregime — cum cîntăreții în general nu se gîndesc prea mult la arta de a prosodia, de a fi în același timp interpreții fideli și ai muzicii și ai versurilor — mi-e teamă de monotonie. Și în teatru este așa de mare nevoie de a păstra o măsură justă a scenelor pentru a întreține ușor atenția publicului.

În muzică avem două exemple tipice relativ la lungimea scenelor : — avem pe Massenet, un compozitor ordinar ca valoare muzicală, dar care posedă unitatea de timp în mod genial. Faptul acesta a contribuit enorm la succesul nemaiauzit al operelor lui. Pe cită vreme Wagner, soarele dramei muzicale nu poate da o satisfacție imediată în teatrul lui din cauza disproporțiilor tehnice.

În Maeștrii Cîntăreți, un personaj secundar — David Ucenicul — un singur motiv tratat în uvertură ca episod, cîntă vre-o 60 de pagini de orchestră. În Crepusculul Zeilor, actul I ține 55 de minute și toată

Mihail Vulpescu și Constantin Castrișanu în anul 1919.

Am refăcut multe părți din orchestră și am scurtat multe tirade care sînt prea lungi pentru a fi cîntate. Din cuvintele Sirenelor nu știu ce să tai și ce să las. Toate sînt foarte poetice și foarte muzicale, dar, dacă le-aș lăsa în întregime — cum cîntăreții în general nu se gîndesc prea mult la arta de a prosodia, de a fi în același timp interpreții fideli și ai muzicii și ai versurilor — mi-e teamă de monotonie. Și în teatru este așa de mare nevoie de a păstra o măsură justă a scenelor pentru a întreține ușor atenția publicului.

În muzică avem două exemple tipice relativ la lungimea scenelor : — avem pe Massenet, un compozitor ordinar ca valoare muzicală, dar care posedă unitatea de timp în mod genial. Faptul acesta a contribuit enorm la succesul nemaiauzit al operelor lui. Pe cîtă vreme Wagner, soarele dramei muzicale nu poate da o satisfacție imediată în teatrul lui din cauza disproporțiilor tehnice.

În Maeștrii Cîntăreți, un personaj secundar — David Ucenicul — un singur motiv tratat în uvertură ca episod, cîntă vre-o 60 de pagini de orchestră. În Crepusculul Zeilor, actul I ține 55 de minute și toată

drama ţine 6—7 ore. Este enorm. Este obositor pentru a obţine atenţia. Am văzut chiar muzicanţi de meserie care adormeau de-a binelea la reprezentaţiile Wagneriene şi care la ieşire discutau înflăcăraţi : „C'est sublime, mon cher, c'est sublime !" Este adevărat, e sublim. Dar citindu-l acasă şi nu în cîteva ore o operă — ci în cîteva zile.

Scopul teatrului cred că ar fi să dea o satisfacţie imediată publicului, oricît de superioară, de profundă ar fi ea.

În sfîrşit Domnule Murnu, ce să vă mai spun din punct de vedere muzical. Dumneavoastră care aţi văzut, aţi citit şi aţi făcut atîtea lucruri frumoase aveţi în suflet şi muzica.

Aştept cu nerăbdare continuarea Sirenelor [10].

Către sculptorul Jalea : St. Mars —1917

„Am găsit un colţ de natură de o frumuseţe rară. Nimic din cele ce am văzut pînă acum nu poate egala St. Mars.

E o adevărată simfonie, lucrare de artă. Ideea de unitate, germenul care există peste tot netezind variaţia infinită a peisajelor e o nuanţă dulce de melancolie, o temă uşoară şi eterată ca acea simfonie a VI-a, care dă naştere celor 4 mişcări ale simfoniei.

Din prima zi pe care am petrecut-o aici, mi-a venit în gînd ideea unui poem simfonic, pe care mai tîrziu să o definesc în forma unei simfonii.

I. Un uşor Allegro compus ca de obicei din două teme : prima reprezentînd sufletul senin al creatorului care îşi îmbrăţişează creaţia lui, un pasaj modulat, inspirat din impresii din natură legînd ideea întîi de a doua.

Ideea a doua, creaţia, natura, fiind extrasă din celula primordială a ideii prime.

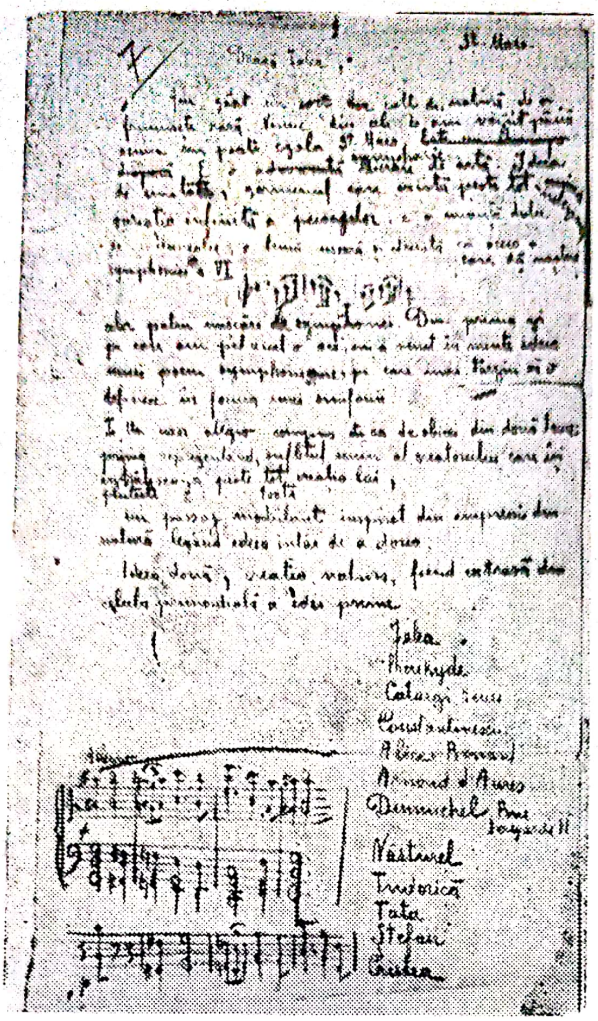
Ţinutul este încîntător şi simţi că în aceste splendide pajişti se ascund cantităţi de note muzicale, sper să le dau viaţă într-un ansamblu sonor, uşor de înţeles pentru noi românii" [11].

Scrisoarea către fratele său Teodor nu are dată, dar după toate probabilităţile este scrisă între anii 1918—1919. Este interesantă, căci datorită ei putem face cunoştinţă cu personalitatea artistului atît de puţin cunoscută pînă azi :

„Cu iubita mea muzică o duc din ce în ce mai bine ! Am învăţat atîtea şi atîtea încît ca un Faust, conştient şi disperat, îmi vine să strig... încă nu ştiu nimic !

După ce am traversat laboratoarele artei muzicale, după ce am învins şi asimilat rezolvarea celor mai mari dificultăţi tehnice, acum, cînd am toate uneltele necesare în ochi, în spirit, în suflet şi în inimă, cînd am trecut prin viaţă suferind cum am suferit eu, cînd ora de cristalizare mi-a sosit, cînd trompetele triumfale ar trebui să sune imnul gloriei mele, printr-o muzică nouă născută la vîltoarea sufletului meu, deşi ajuns pe o culme de unde aş putea să privesc prăpăs-

[10] Legendă muzicală în 3 acte extrasă din Eliada — traducere de G. Murnu.
[11] Le pays est ravissant et je sens que dans ses splendides prairies se cachent des quantités de notes musicales. J'espère les faire remuer dans un ensemble sonore, aisément compréhensible aussi pour nous tous — les roumains.



Scrisoarea lui Constantin Castrişanu către sculptorul Ion Jalea.

tiile pe care le-am trecut şi aş putea să mă bucur de înălţare, vai! ochii-mi istoviţi de cercetări privesc înspăimîntaţi şi înflăcăraţi lumina nouă, lumina mare şi strălucitoare a creaţiei conştiente şi superioare către care trebuie încă să-mi îndrept aspiraţiile.

Înspăimîntarea şi înfăcărarea asta mi-a venit luna trecută.

Eram la Canalul Mînecii, la St. Malo, şi lucram la un poem al mării şi la drama lui „Făt Frumos" (subiect francez scris de Maurice Boukay, senator fost şi viitor ministru şi poet în orele libere).

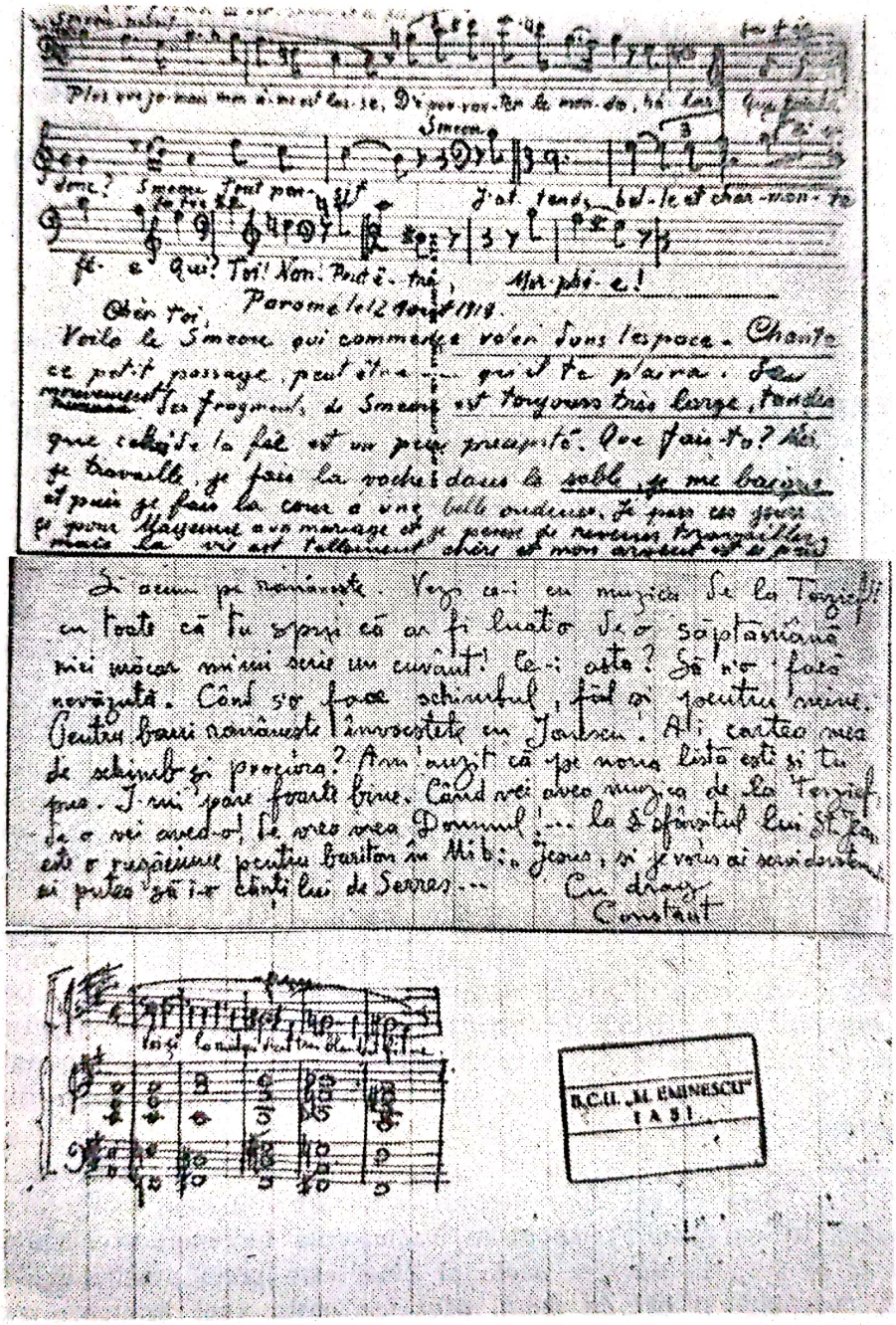
De mult mă cam ocup cu citirea şi recitirea tragediilor greceşti, şi bine, mi-am propus şi eu... dacă se poate... să creez în muzică şi eu tipuri eterne, după cum avem în Prometeu ca o stîncă.

Pentru că îmi propusesem să găsesc şi eu lucruri nemuritoare ca o stîncă am stat 11 nopţi întregi pe o stîncă în faţa mării.

Ce am simţit, cum am tremurat extaziat în faţa sublimului căutînd a-i pătrunde nu peisajul şi sgomotul, ci spiritul elementului din natură, nu pot spune. Ştiu însă că nu am scris nici o notă muzicală, că nu am înţeles nimic cu gîndirea, dar că păstrez în mine un sentiment puternic de adoraţie.

De atunci am părăsit toate lucrările de proporții mari și acum cu sufletul curat al unui copil scriu în latinește „Un Pater" — o rugăciune senină înălțată către Tatăl nostru, o aspirație naturală a ființei către conștiința creatoare, un elan, o impulsiune magică a sufletului către lumina cea mare."

În scrisorile adresate lui Vulpescu, preocupările componistice ocupă un spațiu larg, ca în aceste rînduri, datate 12 august 1919, în care Castrișanu dezvăluie prietenului său o fărîmă din „simfonia descriptivă" (cum o numește el) *Făt Frumos.*



Scrisoarea lui Constantin Castrișanu din 12 august 1919 către Mihail Vulpescu.

Paramé le 12 Août 1919

Chèr toi,

Voilà le Smeo qui commence voler dans l'espace. Chante ce petit passage, peut être ... qu'il te plaira. Le mouvement des fragments de Smeou est toujours très large, tandis que celui de la fée est un peu précipité. Que fais-tu ? Moi, je travaille, je fais la vache dans *le sable*, *je me baigne* et puis je fais la cour a une belle ondine. Je pars ces jours ci pour Mayenne à un mariage et je pense de revenir travailler, mais la vie est tellement chère et mon argent est si peu [12]...

Şi acum pe româneşte. Vezi ce-i cu muzica de la Terzief ! cu toate că tu spui că ar fi luat-o de o săptămînă nici măcar nu-mi scrie un cuvînt ! Ce-i asta ? Să n-o facă nevăzută.

Cînd s-o face schimbul, fă-l şi pentru mine. Pentru banii românești învoieşte-te cu Ionescu. Ai cartea mea de schimb şi procura ? Am auzit că pe noua listă eşti şi tu pus. Îmi pare foarte bine. Cînd vei avea muzica de la Terzief, de-o vei avea-o ! de vre-o vrea Domnul !... la sfîrşitul lui St. Jean este o rugăciune pentru bariton în Mi b. : „Jesus, si je vous ai servi devotament, ai putea să i-o cînţi lui Serres..."

În fine, scrisoarea adresată la 2 iunie 1920 tatălui său :

„Dragă tată, scuză-mă că nu ţi-am răspuns imediat la frumoasa Dumitale scrisoare. De două luni am intrat în examen şi preocuparea incontinuă a lucrărilor mi-a paralizat orice posibilitate de a întrebuinţa un singur moment altfel decît compunînd.

La 25 iunie, va fi execuţia examenului în scris — şi în aceeaşi zi examenul oral. Aştept ziua asta cu bucurie. Săptămîna trecută am fost invitat la cel mai mare critic de artă, Eduard Schouré. S-a cîntat o scenă din Legenda Muntelui St. Michel, o lucrare inspirată dintr-o carte a lui. Libretul l-a făcut Vulpescu şi contele nostru l-a tradus în franţuzeşte. Acest Schouré l-a cunoscut pe Wagner personal şi foarte intim.

Am avut emoţii divine ascultînd povestea adevărată a unui adevărat Dumnezeu. Din cele ce i-am executat, Schouré s-a convins de valoarea muzicală a lucrării mele şi mi-a făgăduit o prefaţă pe partiţie — semnată de el.

Ştii ce înseamnă asta pentru mine ? Enorm, enorm dragă tată."

Cît de interesantă, cît de importantă este astăzi pentru noi această corespondenţă. Toată chintesenţa vieţii lui Castrişanu, cu elanurile şi suferinţele ce i-au fost hărăzite, o găsim în aceste cîteva scrisori. Sînt documente de nepreţuit ; de aceea nu le-am putut înlătura din cuprinsul expunerii.

---

[12] Dragule, Iată Zmeul care începe să zboare în spaţiu. Cîntă acest mic pasaj, poate... îţi va place. Tempoul în fragmentele încredinţate Zmeului este întotdeauna foare larg, în timp ce acela al Zînei este puţin precipitat. Tu ce faci ? Eu lucrez, fac plajă şi băi de mare, apoi fac curte unei frumoase ondine. Plec zilele acestea la Mayenne la o căsătorie şi mă gîndesc să mă reîntorc să lucrez, dar viaţa este atît de scumpă şi banii mei atît de puţini...

Scanned with OKEN Scanner

Neajunsurile materiale, departe de a-l descuraja, îi măresc elanul. Trece examenul de diplomă de la Schola Cantorum. Despre acest fericit eveniment dă relații tatălui său în scrisoarea din 25 iunie 1920 :

„Vin de la examen. Sînt așa de fericit. Am muncit pentru rezultatul zilei de astăzi din luna ianuarie pînă în luna mai, cînd am prezentat lucrările.

Candidații au fost doi : eu și o domnișoară franceză de care mă temeam mult,... ceilalți vreo 16 la număr, deși au lucrat, au isprăvit compozițiile, nu au îndrăznit să se prezinte de frică.

Și mie, spun drept îmi era teamă, nu dormeam noaptea, nu mîncam ...Astăzi la 9 dimineața, după ce petrecusem noaptea plimbîndu-mă enervat de la ușă la fereastră și de la fereastră la ușă, galben ca de moarte, mi-am luat pălăria și m-am dus la examen. Compoziția a fost : „Les Moines" (Călugării) de Werhaeren — un triptic muzical pentru orchestră și voce de tenor. Sala era plină de cîțiva buni prieteni și restul inamici răutăcioși, care erau siguri de un dezastru. În sfîrșit Maestrul meu vine cu partiția înaintea publicului și citește :

«Les Moines, poem de Werhaeren, triptic muzical pentru cînt și orchestră de Domnul Constant Castrișanu. O operă importantă, un triptic muzical de o vigoare de oțel, scriere foarte simțită și foarte expresivă».

Și pe urmă, dragă tată, s-a executat preludiul inspirat din teme leturgice georgiene. A sunat ca o rugăciune a sufletului care aspiră către ceruri. Tenorul, cu o voce puternică, a intonat prima parte cu convingerea și cu înălțarea sufletească a unui mare inspirat.

La a doua și la a treia parte au fost lacrimi în sală.

Coda finală, acorduri în pianissimo, reprezentînd moartea, au fost întrerupte de aplauze. Sînt fericit — și am prins mai multă încredere pentru mine în viitor".

În cursul anului 1920 — Castrișanu sperase să obțină post de corespondent la rubrica muzicală a unui ziar din țară. Dezamăgirea care a urmat acestei tentative de a-și putea asigura un venit, a fost o nouă grea lovitură pentru compozitor.

Îndurerat, Vulpescu adresează o scrisoare rechizitoriu (8 februarie 1920) celor doi conducători ai jurnalului [13] :

„Sînt mai bine de două săptămîni de cînd, plimbîndu-ne visurile noastre de-a lungul Senei, pe o frumoasă noapte cu lună, Costache îmi spunea că o nouă speranță s-a topit sub influența inconștienței.

Îi oferiseră-ți postul de critic muzical la jurnalul Dumneavoastră încă de astă vară și eram și eu fericit ca de o fericire a mea.

Și nu sînt două minute de cînd ne-am despărțit — el s-a dus pe o frumoasă zi ca asta, să se închidă într-o cameră întunecoasă ca să-și continue tortura, și eu să rătăcesc pe străzi cu gîndul la el și la Dumneavoastră, Domnilor...

Faceți din Dichter un critic muzical! Doamne, în ce zile mai trăim ?... Ați uitat „Paște cu flori" și „Fir de iarbă", „Este a mea Ileana" și atîtea pagini pe care trebuie să le bisez de fiecare dată cînd le cînt.

[13] Colonelul Zăvoianu și Cristea, cumnatul lui Castrișanu.

— Faceți din Dichter un critic muzical !...

E o rușine. Acum cînd Costache a ajuns la forța de a produce lucruri mari, acum cînd vă puteți făli de a face ceva pentru el, cu o inconștiență monumentală sprijiniți o crimă !...

Nu știți poate că „Costache compune pentru un român care iscălește și reprezintă muzica lui Costache drept a lui — și care are succes. Și Costache este extenuat ori nu lucrează pentru el decît foarte puțin și asta ca să poată trăi.

Să nu vă rabde Dumnezeu, dacă aveți posibilitatea să faceți ceva pentru el și nu o veți face."

Munca istovitoare a compozitorului nu era susținută de condiții de viață potrivite ; slabele lui mijloace nu puteau face față nevoilor zilnice.

Profesorul Murnu obține cu greu din partea statului român suma de lei 6 000, care la acea epocă echivala cu 1 000 franci. Modestă sumă pentru viața unui om, pentru viața unui artist. O mie de franci reprezenta întreținerea la Paris pentru o lună ; dar să citim scrisoarea adresată profesorului Murnu de la Fontenay-aux-Roses, la 21 iunie 1921, unde se mutase între timp :

„Stimate Domnule Murnu, din aprilie, de la ultima dumneavoastră scrisoare prin care îmi anunțați că ați încasat D-voastră bursa mea de 6 000 lei, aștept, aștept și îndelung aștept să-i văd lumina strălucitoare... și mai cu seamă acum, cînd sînt bolnav, a trebuit să viu la aer la țară să-mi schimb cu totul viața și hrana de la Paris, să cheltuiesc chiar și banii pe care nu i-am avut...

Apariția bursei, în orice chip și orice fel, ar fi ca un astru, care încet, încet ar descinde în mîinile mele. Aur de-ar fi, l-aș duce la un Aurar, care mi l-ar sparge în bucăți mici și cu aceste bucăți mici aș cumpăra pîine și carne...

Sînt obosit. Pentru examenul de anul acesta am vrut să prezint un tablou din „Legenda Muntelui St. Michel" și „St. Jean", versuri de Werhaeren. Am luptat din Ianuarie pînă la 12 mai enorm. A fost penibil. Cu cît un artist pretinde lucruri mai înalte cu atît frămîntarea lui interioară este mai mare. Nu este mulțumit niciodată deplin... De ce ? La sfîrșit am dat numai „St. Jean" pentru voci și orchestră.

Termin, reamintindu-vă din nou „Afacerea hidoasei necesități a vieței". Căutați orice mijloc, prin Banca Marmorosch sau vreo persoană care vine la Paris. Domnul Titulescu poate nu a vrut să intervină ? ! ! ! ..."

În aceste tragice momente, cînd Castrișanu punea problema necesităților vieții, Vulpescu întors de la Opera din Monte-Carlo unde își cîștigase primii lauri, se duce să-și vadă prietenul și pleacă împreună cu el la castelul Fertot al Contelui de Savigny, să petreacă vacanța ca invitați. Aflase Savigny de situația grea materială a compozitorului și a dorit să-i confere condiții de liniște pentru creațiile sale muzicale. Aici Castrișanu continuă să lucreze la opera *Tombélaine*, despre geneza căreia scrie Profesorului Murnu următoarele (15 septembrie 1921) :

„Stimate Domnule Murnu, în sfîrșit, după scrisoarea D-voastră și piesa „Legendă", am primit și banii. Ce minune! Vă mulțumesc mult.

Pînă acum am fost foarte ocupat cu scrierea operei *Tombélaine*. Unul din autorii poemului, o să vă mire mult, e bravul nostru M. Vulpescu, cîntăreț laureat al Conservatorului din Paris, sculptor primit la Salon și în sfîrșit... autor dramatic, apreciat de cel mai mare critic de artă Eduard Schouré. Poemul a fost extras de Vulpescu din legendele Franței și tradus în franțuzește de contele Savigny de Moncorps.

Eu am fost primul care mi-am bătut joc auzind că Vulpescu scrie ... drame!!!... Nici nu am vrut să dau vreo atenție, cînd într-o bună zi, trimițînd textul lui Schouré — pe care eu îl ador, îl glorific — primește un răspuns de patru pagini pline de elogii. Pentru moment am crezut că Schouré a înebunit...

Curios, am luat și eu textul și citindu-l mi-a plăcut... De, Domnule, vorba Dumitale, Domnule Murnu, unde a dat Vulpescu și unde a crăpat ... în dramă!

Prima audiție muzicală o s-o dăm în natură la Castelul Contelui. A doua la Paris într-un mare Salon [14], pe urmă la Operă, aici sau la Monte-Carlo. Și cu ocazia asta Vulpescu se va întoarce iar la prima lui dragoste «cîntărăția», căci rolul principal va fi cîntat de el.

Pentru moment îi dau zor cu copiile instrumentelor și cu continuarea muzicii de scenă a Legendei.

Mi-e frică de un lucru. E un gen de muzică care nu a existat la noi, de a juca dramă și a avea în același timp o orchestră de 40—50 de persoane!?

Nu-i imposibil pentru Teatrul Național atîta cheltuială? Mi-e frică să nu scriu în zadar! Ce ziceți, Domnule Murnu? Pentru moment eu continui numai și numai pentru Dumneavoastră.

Eu aș vrea mai degrabă ceva solid... Un gen de muzică dramatică, mici drame sau tragedii clasice sau inspirate din clasicism, sau din istoria noastră românească, sau legende românești ca: «Baba Dochia» și altele scrise de Domnul Murnu în versuri sau în proză și puse în muzică de mine.

Gîndiți-vă Domnule Murnu, ar fi o revelație în istoria artei noastre care doarme..."

Bogăția documentară a corespondenței lui Castrișanu adresată prietenului său Vulpescu ne dezvăluie unele situații dureroase din viața sa; fără ele drama compozitorului ar rămîne necunoscută.

După cele două luni petrecute în liniștea parcului de la Fertot, Castrișanu înapoiat la Fontenay-aux-Roses scrie prietenului său (6 septembrie) rămas la Fertot:

---

[14] La Marquisa de St. Paul, care locuia la Paris într-un hotel particular 3, rue Nitot — cu o sală de muzică special construită după modelul Scalei din Milano.

Bună muziciană, deseori acompania la pian pe violonistul Jacques Thibaud la concertele care aveau loc în salonul său de muzică.

Era o bună prietenă și admiratoare a lui Mihail Vulpescu — care deseori își dădea concursul la aceste concerte de binefacere.

„O veste minunată, compoziția Tombèlène este terminată. Cu toată boala care prin farmec merge spre bine, întins pe scaunul larg, ars de soare pe care îl implorăm în fiecare zi să apară, creația legendei noastre s-a făcut încet, natural și cu mult drag.

Mi-am pus inima copilărește, cum o puneam cînd sărutam pe mama. În Belen și în Războinic nu am văzut amantul și amanta ci două suflete curate și capabile de înalte inspirații, cari se iubesc cu marele amor numai pentru a crea în spațiu tipuri eterne, genii de iubire.

Stilul muzical e de o simplicitate clasică... aproape Monteverdiană, dacă pe ici pe colo se vor auzi sonorități moderne va fi în tabloul I numai referindu-se la ficele lunei. Legătura între tabloul I și al II-lea e singura parte care îmi lipsește. Aveam eu ceva început chiar de prin luna Ianuarie. Nu mi-a plăcut și am părăsit-o. Cînd am reluat lucrul legendei în luna Iulie nu aveam de cît jumătate din Tabloul I și începutul legăturei. Terminînd tabloul am reluat același motiv, l-am condus aproape în același gen de expresie așa fel că terminîndu-i partea simfonică nu i-am mai văzut locul după tabloul I ci după al doilea. E simplu, mistic și strălucitor ca sonoritate. Pentru legătura tabloului I cu al II-lea mi-a fost imposibil să găsesc ceva. Ce zici? dacă am lăsa cortina după tabloul I? Aș fi salvat. Te asigur că dacă m-aș fi încăpățînat și nu aș fi părăsit legătura asta, aș fi întins o marmeladă muzicală și astăzi 6 Septembrie nu aș fi avut tabloul al II-lea început.

Pe lîngă mulțumirea asta mare de a fi sfîrșit compoziția Belenei ca o coincidență fatală trebuie să-ți anunț o oarecare nenorocire momentană. În ziua cînd am sfîrșit compoziția, cînd mă dădeam jos din camera mea ca să mă duc la pian să încerc moartea Belenei și furia druideselor dau peste o surpriză: *pianul era închis.* Mă duc în grădină să-mi iau scaunul lung, nu l-am mai găsit. Ce era? Socrii, care sînt comercianți gata să crape, înfundați pînă în gît în datorii pe care nu pot să le plătească, mi-au pretins ca să le dau toți banii mei de la schimb, 1600 frcs. Eu am refuzat și le-am dat numai 500 frcs, pe care aproape mi i-au furat din buzunar. În loc să văd o ameliorare în mînia lor, după ce au pus mîna pe 500 frcs, au fost murdari, închizîndu-mi pianul etc. . . . Chiar în ziua aceea am plecat cu nevasta (care a avut gesturi sublime) și cu copilul într-un apartament cum n-am mai văzut niciodată. Camera de culcare e un fost grenier și bucătăria într-un hal fără de hal. Plătesc 110 frcs. Din restul de bani am mai fost dator 300 frcs pentru a cumpăra bani românești. În momentul de față mai am vre-o 370 frcs pînă la schimbul de la Octombrie. Nu am pian și îmi trebuie absolut cînd transcriu pe curat partiția de pian (copia mi-o face admirabil soția) și fac orchestrația.

Deocamdată stăm pe loc. Așteptăm ca cerul să se deschidă. Pe curat ca orchestră am numai tabloul I pînă la intrarea Războinicului.

Nu pot să avansez atît cît nu am pian, trebuie să caut sonorități.

Apropos — am primit banii românești de la Murnu și o piesă — „Legenda" de Natalia Negru — ca să-i fac muzica de scenă. Așa că de la schimbul din Octombrie în colo voi avea 5 luni, 800 frcs pe

lună fără să cumpăr bani românești. Dar pînă la data asta nu știu cum s-o dreg. Să intru la Paris imediat nu aș vrea, trebuie să mai profit de aer. Pe aci sau aiurea în banlieu ceva convenabil costă scump. Eu trebuie să mănînc mai mult decît bine, carne bună și multă.

Măi Mișule! N-ai să crezi, mi-au dat să mănînc o carne de cal crudă și tocată. Îți închipui ce scîrbă! Am avut noroc că am întîlnit pe Ionescu și un camarad al lui, cari mi-au spus să mănînc numai ceea ce-mi face plăcere. Ce inteligență! Dacă aș fi mîncat pînă acum carne de cal te asigur că aș fi fost pe Targa de autopsie. Un lucru care m-a ajutat în boală și în avansarea Tombelenei dîndu-mi curaj, și o mare mulțumire sufletească vine de la d'Indy. Succesul de la examen. Și am trecut numai înscris cu „Stul Ion" de Verhaeren, un poem muzical pentru trei soliști, tenor, bariton și bas cu orchestră.

Eu nu am asistat la execuție. Cu toate astea vocile au fost executate de nepotul lui d'Indy acompaniat de el și care a vorbit tuturora: „Le grand étonnement de cet oeuvre est qu'au milieu de ce temps où tous les jeunes imitent tel où tel musicien arrivé, Castrisano apparaît *lui même!*" [15] Și asta e adevărat.

Ne-am certat noi, am stricat poate una din prieteniile cele mai ideale discutînd, înjurînd sau susținînd compozitori moderni, ca niște copii. Cu tot savantlîcul ce l-am acaparat în studiu, partea pricipală în compoziții e tot aceea pe care am pus-o de la început în „L'enfant Savoyard": „emoția" restul nu-i de cît laborator, rece.

În sfîrșit. Cum ai dus-o în plimbarea de la St. Michel? Îți scriu întîmplător la Fertot. De ești acolo transmite salutările mele sincere D-nei și D-mnului de Savigny." Răspunde-mi imediat.

Spre sfîrșitul lunii septembrie, Vulpescu îi scrie și îi trimite bani. Compozitorul mulțumește. Tot la îndemnul lui Vulpescu adresează în 1921 o scrisoare lungă de 4 pagini lui Savigny, dar acesta nu răspunde. Redăm mai jos rîndurile de mulțumire adresate lui Mihail Vulpescu, pentru banii trimiși; din ele aflăm despre scrisoarea către Savigny:

„Am primit banii și scrisorile tale. Îți mulțumesc. I-am scris lui Savigny o scrisoare lungă de patru pagini, după cum mi-ai spus tu, punct cu punct... Nu am primit nici un răspuns, deși scrisoarea am trimis-o Miercurea trecută; astăzi sunt șase zile. Presupun deci că s-ar fi supărat, auzind marea și frumoasa veste ce-i anunțam: „Muzica lui Tombélène".

De-i așa, de ți-o fi făcut mizerii și de ți-o fi impunînd să nu te ocupi și să nu cînți Tombélène ascultă-l: uită visul urît ce ai petrecut cu istoria operei ăsteia, aruncă toate planurile cu celelalte legende ale Franței și fii copilul lui cuminte și ascultător. Un artist sărac nu mai poate exista astăzi; trebuie să-și plece capul ca mielul la tăiere. Fă artă, în diletant, fără grijă, fără supărare. Cîntă numai cîte odată pe-nserate cînd sufletul tău s-o prinde-n dor de cîte ceva ce ai iubit

[15] Marea surpriză a acestei lucrări o constituie faptul că în aceste vremuri cînd toți tinerii imită un muzician consacrat sau altul, Castrișanu rămîne el însuși!

în viață. Atunci vei simți adevărata emoție a artei, cînd auzind singur accentele vocii tale, ochi-ți vor fi umezi și inima tremurîndă...

Vrui să-ți închid scrisoarea aci. Îmi veni apoi ideea să-ți trimit un crîmpei din operă. O furnicai toată ca să aleg cea mai frumoasă melodie.

Spre marea mea mirare (după ce o cântai aproape toată) emoționat pînă-n suflet, căci sunt aci pe masa mea, dragă Mișule, melodii născute din căminul suferinței noastre te văd pe tine și pe mine. Tot culegînd și alegînd am văzut că nu-i nici o melodie cea mai frumoasă, ci toate sunt cele mai frumoase, și depind de situație.

Sunt foarte enervat, în situația asta infamă. Astăzi nu am scris decît o singură pagină — de orchestră".

Grav marcat de boală și în mare jenă financiară, compozitorul continuă totuși să lucreze; despre toate acestea i se confesează în continuare tot lui Vulpescu (în septembrie 1921).

„Dragă Michel,

Îți mulțumesc din inimă pentru extrema ta amabilitate și mă găsesc foarte strîmtorat pentru a te refuza.

F[16]... nu s-a înapoiat încă și îndur una din cele mai sublime mizerii și această tristă poveste durează de la începutul lunii. Nu mă pot transporta nici măcar pînă la Paris. Toate drumurile îmi sînt închise.

Și vezi tu ce imposibilitate îmi ceri? Să străbat punțile de intrare din Paris, să iau trenul etc., să trec prin orașe și sate pînă la Fertot! Mă crezi oare un Dumnezeu cu o baghetă magică? Nu, bietul meu Michel, nu sînt decît o mică ființă fără importanță în fața căreia nimeni nu se oprește.

Și, apoi, în primele zile din Octombrie reîncep la biserica St. Joseph ceva ce nu pot neglija. Cel de sus ar fi capabil să vie după mine la Fertot și să mă smulgă din brațele tale. Ai îndrăzni tu să-i înfrunți mînia?

În sfîrșit, aș dori totuși să viu cîteva zile înainte de sfîrșitul lunii, dar înțelegi că . . . etc. . . . nu-i așa?

Zilele acestea voi avea norocul să merg la Paris, mă voi duce să văd pe portarul tău și poate voi dormi la tine acolo sus.

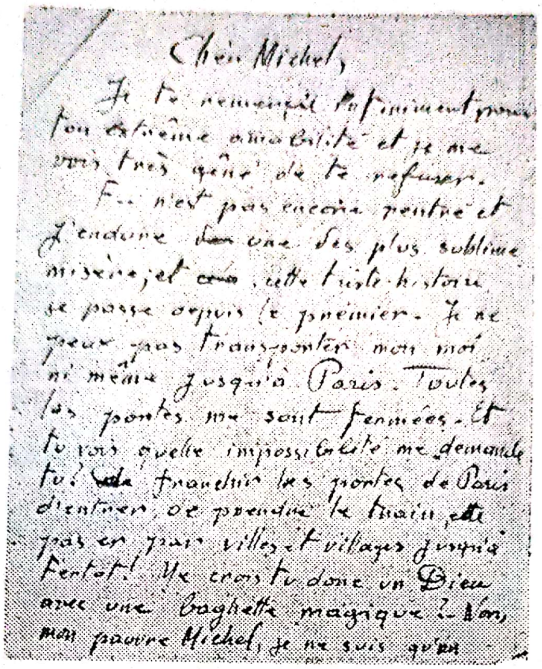
Eu lucrez în momentul de față la un marș eroic, pentru actul nostru al 4-lea „renașterea prinților". Este marșul, de la moarte spre viață, este atracția magică și puternic simțită de scînteia divină".

Starea sănătății compozitorului agravîndu-se este provizoriu internat într-un spital de unde scrie prietenului său să vie să-i aducă hainele.

Tot spera într-un ajutor bănesc din fondurile (inexistente) ale reginei, din partea legației, ca să poată pleca într-un sanatoriu pentru a-și îngriji sănătatea.

Iluzii deșarte...

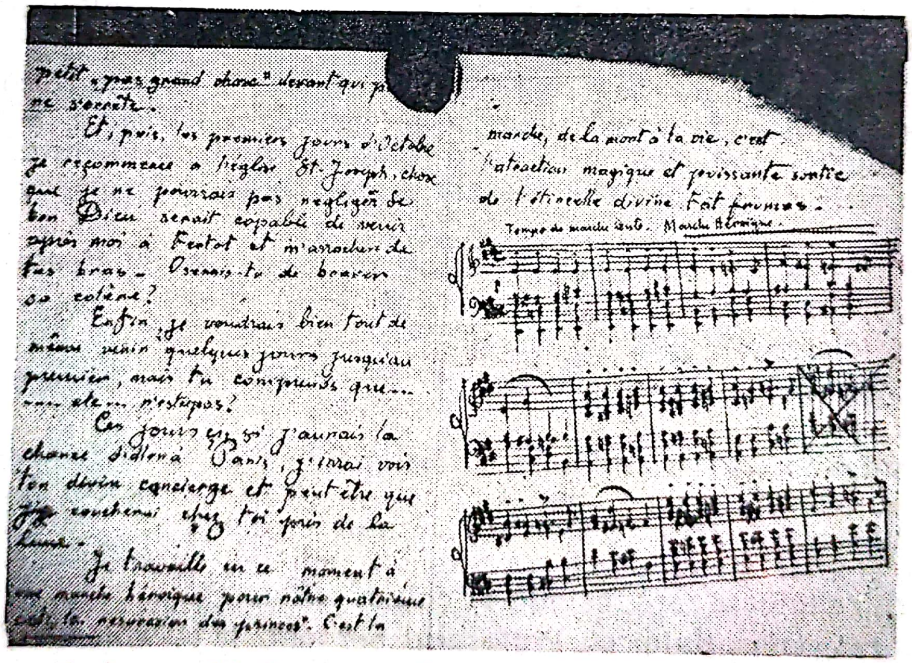
[16] Elevul său la compoziție, Florescu (?).



Chèr Michel,

Je te remercie infiniment pour ton extrême amabilité et je me vois très gêné de te refuser.

F... n'est pas encore rentré et j'endure une des plus sublime misère; et cette triste histoire se passe depuis le premier. Je ne peux pas transporter mon moi ni même jusqu'à Paris. Toutes les portes me sont fermées. Et tu vois quelle impossibilité me demande tu? franchir les portes de Paris d'entrer, de prendre le train, et pas er par villes et villages jusqu'à Fertot! Me crois tu donc un Dieu avec une baghette magique? Non, mon pauvre Michel, je ne suis qu'un



petit „pas grand chose" devant qui p... ne s'arrête.

Et, puis, les premiers jours d'Octobre je recommence à l'église St-Joseph, chose que je ne pourrais pas négliger. Se bon Dieu serait capable de venir après moi à Fertot et m'arracher de tes bras. Oserais-tu de braver sa colère?

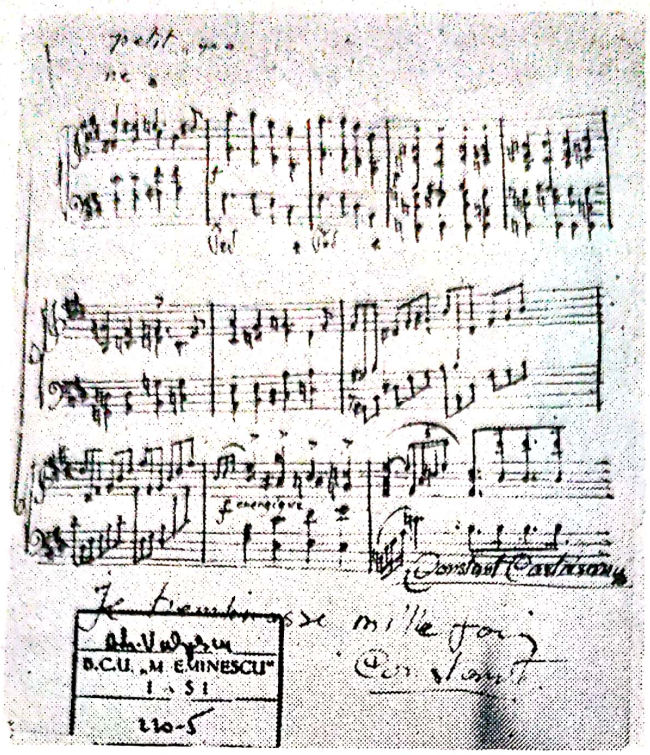
Enfin, je voudrais bien tout de même venir quelques jours jusqu'au premier, mais tu comprends que... ... etc... n'est-pas?

Ces jours-ci, si j'aurais la chance d'aller à Paris, j'irai voir ton divin concierge et peut-être que je coucherai chez toi près de la lune.

Je travaille en ce moment à une marche héroïque pour notre quatrième cité, la „resurrection des princes". C'est la marche, de la mort à la vie, c'est l'attraction magique et puissante sortie de l'étincelle divine fait frumos.

Tempo de marche lente. Marche héroïque.

Scrisoarea lui Constantin Castrișanu către Mihail Vulpescu



Scrisoarea lui Constantin Castrișanu către Mihail Vulpescu (continuare).

În același timp al ascensiunii sale artistice se adînceau suferințele sale morale și fizice.

Înapoiat de la Fertot, la Paris, compozitorul își continuă cu ardoare lucrul.

Ioan Chirescu, pe atunci dirijorul corului de la Capela română din Paris, vechi coleg de conservator și prieten cu Castrișanu, aflînd de precara situație materială în care se găsea compozitorul, organizează la 16 decembrie 1922 un concert de muzică religioasă românească „a cappella".

Un program în mare parte alcătuit din lucrările religioase ale lui Castrișanu, din *Cantata în sol :*

1. *Seigneur, aie pitié de moi,*

2. *Mon Jésus,* cu solo cîntat de M. Vulpescu și acompaniat de cor mixt.

Castrișanu istovit de boală a asistat totuși la acest concert, mulțumind și îmbrățișînd pe Ioan Chirescu, pentru strădania depusă și, lăudînd în același timp pe membrii corului [17] colegii săi, care în scurt timp au studiat și au reușit să execute minunat pretențioasele sale compoziții religioase, producîndu-i depline satisfacții.

În urma consultului cu Profesorul Sergent, și cu concursul logodnicei sale, medicinista Constanța Obreja, Mihail Vulpescu își conduce prietenul — la Cambo — în Pirinei și îl încredințează îngrijirilor doctorului Dieudonné.

---

[17] Toți coriștii erau de la Opera Mare din Paris.

La 6 ianuarie 1923, doctorul Dieudonné trimite tinerei medicniste o scrisoare prin care o informează de gravitatea stării lui Castrișanu.

Nici acolo în mijlocul naturii, compozitorul nu-și găsește liniștea. Grijile materiale nu au dispărut. Sanatoriul trebuie plătit. Schimbul de atîta amar de vreme așteptat nu a sosit încă. Alte resurse nu are. Elevul său Florescu nu și-a achitat datoriile față de compozitor.

Dar oare numai grijile materiale consumă pe compozitor? Nu.

El socotește situația gravă și solemnă. De aceea, se destăinuie lui Vulpescu (scrisoare nedatată):

„Tombelène a luat proporții mari împreună cu cele două părți simfonice. Nu-mi trebuie de cît să orchestrez.

Ar trebui să spui situația așa cum e și celuilalt[18] care stă liniștit pe sofa și așteaptă gloria!!... Mi-a scris de la St. Raphael: — „Voeux de santé parfaite"! Ce ironie;

Nu, nu asculta ce-ți spun aici.

Nu insista căci sînt bani murdari, care poate ne-ar purta ghinion la amîndoi. Să nădăjduim numai în Dumnezeu să ne scape Tombèlene bine, de nu, eu am să mor liniștit, gîndul îmi va fi curat pînă în ultima clipă. Nu te impresiona... nu plînge,... momentul e așa de frumos... înălțător... sublim.., poate că vom scăpa... Cu Dumnezeu!...

Mai scrie-mi odată... Ce contrast! E un timp de aur, un soare și un cer divin... și situația pare înoptată... Care e realitatea? Mă duc în spre Pirinei și am să cînt din cîntecele mele"...

Într-o altă scrisoare, la numai cîteva zile înainte de sfîrșitul tragic, Castrișanu are putere să discute cu prietenul său, subiectul unei noi lucrări „Douleur" epopeea a doi sublimi visători — un cîntăreț și un compozitor:

Dragă Mișule,

Am primit scrisoarea ta de opt pagini. Mi-ai făcut mult bine, mai cu seamă că știrile îmi veneau după o tăcere așa de lungă... și pe care nu o înțelegeam... Mi-am adus aminte de d'Indy în primii ani ai înființării „Scholei" cînd toată lumea îl evita: „cerînd concursul lui de Serres care era și el neîncrezător, d'Indy ia spus plîngînd: „ni vous de Serres, mon frère en Cesar Franck vous ne croiyez pas en moi?" După telegrama mea îți așteptam răspunsul și nu-mi venea să cred că și tu m-ai uitat... îți vedeam indiferența plutind prin aer ca o fantomă fără viață... simțiam cum te îndepărtai, nepăsător și rece... toată iubirea noastră caldă dispărea... tot ce între noi a fost copilărie sfîntă devenea un vis urît...

Am plîns... întins pe patul meu de suferință, cu mîinile împreunate ca pentru rugăciune ți-am strigat: „ni toi, Michel, mon frère en douleur, tu ne crois plus en moi?"

Am plîns... și acum surîd aproape fericit — car Michel m'a répondu...

---

[18] Contele Savigny.

Îmi vorbești de schimb că se va face din zi în zi. M-a asigurat și domnișoara Bucșan printr-o telegramă. Să știi ce bună a fost cu mine de cînd am început să mă îngrijesc! Mai mult decît o soră. Și toate astea în baza prieteniei mele cu Ionescu.

Ce cult trebuie să aibă ea pentru el!

Îmi spui cu privire la „Maman" că parizienii nu ar admite ca „des gens chics" să omoare o copiliță. Eu nu introdusesem asta de cît ca un chițibuș pentru a explica moartea copiliței (și ura mea pentru „les gens chics").

Se poate înlocui cu moartea din cauza frigului iernei. Așa că parizienii nu ar mai putea spune nimic. Eu vedeam în tragedia „Maman" o operă superioară care să nu exprime decît mișcări interioare, scrise pentru suflete, nu pentru ochi. Chiar scena din Place St. Michel poate fi înlocuită cu o uliță de la noi, cu cocioabe și o bisericuță în dreapta. Fetița să fie găsită de un tînăr artist compositor care o ia în brațe.

El e invitat într-o serată ca să facă muzică...

Tabloul al doilea. Serată briantă la ministrul X. Și unchiul tău apropiat Take e și el printre invitați să discută politică și croitorie și artă. Take vorbește de rău despre artistul așteptat... În sfîrșit sărbătoarea se animă de veselie nebună. Toată lumea dansează... Take dansează cu unchiul tău. În mijlocul acestui tumult apare compozitorul cu sfînta zdreanță de copilă... pe brațe.

Toți se opresc. Tăcere. Artistul pășește încet cu sarcina lui tristă... Încearcă să explice cu cuvinte înăbușite că a găsit copiliță căzută în zăpadă și știind că venea într-o casă bogată s-a gîndit că va putea fi îngrijită... Take și unchi-tu protestă pe la spate că le-a stricat tot cheful.

Artistul depune copiliță pe un fotoliu în primul plan și el se așează la pian... și privind-o cîntă un andante... Copiliță începe să miște... să dea semne de viață... primul cuvînt pe care îl suspină e „maman". Artistul se oprește cu mîna stîngă încremenită pe pian și cu cealaltă sub bărbie ca „le penseur"... și orchestra cîntă cea mai mare dintre symphonii: „iubire de mamă".

Toată acțiunea pînă aci nu e decît pentru a pune în valoare, sublimul din sufletul artistului. În publicul seratei putem pune blonda care ți-o imaginezi și tu. Ea singură l-a înțeles, și admirat. În sfîrșit lumea toată s-a retras la bufet. Artistul ia copiliță de mînă și amîndoi ies încet, în rytmul andantelui. Blonda singură în mijlocul scenei. Pe cînd cortina cade ea spune:

Quelle âme! (Ce suflet)

Al doilea act ca la tine în atelierul lui. Sosește blonda. Artistul e bolnav și micuța îl îngrijește. Înainte de sosirea blondei, un dialog, naiv, dumnezeesc între bolnav și copiliță. Restul cum l-ai imaginat tu, dar fără complicații cari nu dau decît satisfacții vizuale, exterioare cari nu pot inspira muzică. *Putere de expresie*; e tot ce vreau. Să nu semene cu viața de boem, nici cu Luiza. Să semene cu o operă mare

Îmi vorbești de schimb că se va face din zi în zi. M-a asigurat și domnișoara Bucșan printr-o telegramă. Să știi ce bună a fost cu mine de cînd am început să mă îngrijesc! Mai mult decît o soră. Și toate astea în baza prieteniei mele cu Ionescu.

Ce cult trebuie să aibă ea pentru el!

Îmi spui cu privire la „Maman" că parizienii nu ar admite ca „des gens chics" să omoare o copiliță. Eu nu introdusesem asta de cît ca un chițibuș pentru a explica moartea copiliței (și ura mea pentru „les gens chics").

Se poate înlocui cu moartea din cauza frigului iernei. Așa că parizienii nu ar mai putea spune nimic. Eu vedeam în tragedia „Maman" o operă superioară care să nu exprime decît mișcări interioare, scrise pentru suflete, nu pentru ochi. Chiar scena din Place St. Michel poate fi înlocuită cu o uliță de la noi, cu cocioabe și o bisericuță în dreapta. Fetița să fie găsită de un tînăr artist compositor care o ia în brațe.

El e invitat într-o serată ca să facă muzică...

Tabloul al doilea. Serată briantă la ministrul X. Și unchiul tău apropiat Take e și el printre invitați să discută politică și croitorie și artă. Take vorbește de rău despre artistul așteptat... În sfîrșit sărbătoarea se animă de veselie nebună. Toată lumea dansează... Take dansează cu unchiul tău. În mijlocul acestui tumult apare compozitorul cu sfînta zdreanță de copilă... pe brațe.

Toți se opresc. Tăcere. Artistul pășește încet cu sarcina lui tristă... Încearcă să explice cu cuvinte înăbușite că a găsit copiliță căzută în zăpadă și știind că venea într-o casă bogată s-a gîndit că va putea fi îngrijită... Take și unchi-tu protestă pe la spate că le-a stricat tot cheful.

Artistul depune copiliță pe un fotoliu în primul plan și el se așează la pian... și privind-o cîntă un andante... Copiliță începe să miște... să dea semne de viață... primul cuvînt pe care îl suspină e „maman". Artistul se oprește cu mîna stîngă încremenită pe pian și cu cealaltă sub bărbie ca „le penseur"... și orchestra cîntă cea mai mare dintre symphonii: „iubire de mamă".

Toată acțiunea pînă aci nu e decît pentru a pune în valoare, sublimul din sufletul artistului. În publicul seratei putem pune blonda care ți-o imaginezi și tu. Ea singură l-a înțeles, și admirat. În sfîrșit lumea toată s-a retras la bufet. Artistul ia copiliță de mînă și amîndoi ies încet, în rytmul andantelui. Blonda singură în mijlocul scenei. Pe cînd cortina cade ea spune:

Quelle âme! (Ce suflet)

Al doilea act ca la tine în atelierul lui. Sosește blonda. Artistul e bolnav și micuța îl îngrijește. Înainte de sosirea blondei, un dialog, naiv, dumnezeesc între bolnav și copiliță. Restul cum l-ai imaginat tu, dar fără complicații cari nu dau decît satisfacții vizuale, exterioare cari nu pot inspira muzică. *Putere de expresie*; e tot ce vreau. Să nu semene cu viața de boem, nici cu Luiza. Să semene cu o operă mare

Scanned with OKEN Scanner

semnată de un : Gorki, Ibsen, Maeterlink... adică să semene cu viaţa reală...

Nu ştiu dacă tu vrei să înţelegi (fără cea mai mică supărare) că lucrurile trebuesc să fie în genul naturei mele şi trebue să cădem de acord.

Uite un mic, simplu şi divin exemplu care mă înebuneşte... Péleas. (Sărutînd-o) Les étoiles tombent... (Stelele cad..).
Melisande.. sur moi aussi... sur moi aussi... (şi pe mine...).

Tu să faci cum vrei şi mai ales cum simţi.

Eu nu fac decît să te aţîţ la lucru.

Dacă ai intitula opera „Douleur". Mi-ar plăcea mult. Să termine printr-o apoteoză a durerii : numai dans expresiv, o femeie îmbrăcată în negru care încet, încet să se transforme în Gloria divină.

Îmbrăcată în alb reprezentînd sufletul artistului glorificat, după ce a traversat imperiul durerii.

Apropos. Ar fi bine ca lucrarea să fie compusă din tablouri mici (multe cîte vrei) ca Peleas, Hamlet, Je chant de la cloche ! Unul din tablouri să fie consacrat lui Take şi unchiu-tău, aşezaţi la masă şi discutînd. Ceva hazliu. Ca personagiu principal mai vreau unul : un cîntăreţ cu sufletul bun care să joace rolul unui Hans Sachs, cizmarul filozof poet, suflet ales care singur a înţeles pe Walter ; ca Quaker prietenul lui Chaterton etc...

În general „Douleur" să fie epopea a doi sublimi visători. Cîntăreţul să nu fie unul angajat la operă, ci unul care e certat cu instituţiile oficiale : un Walter care a învăţat să cînte în pădure cu pasările, şi căruia îi place să-şi cînte singur pe'noptate : „Non, sois calme".

Nu-ţi impun nimic. Cele ce-ţi scriu sunt dintr-un prim condei, fără multă gîndire. Nici nu vreau să-mi bat capul, am deajuns greul muzicei. Tu cîntăreşte-le şi de găseşti ceva bun ia. Dar un lucru, fă-mi plăcerea... ce naiba !... nu-l uita pe Take, nici pe unchi-tău.

Tombelène merge. Am pus cam prea multă pasiune zilele astea, încît acum mă simt obosit. Am să mă odihnesc.

Scrisoarea asta ţi-o scrisesem după primirea primei scrisori. Astăzi primii şi pe a doua. Uf ! în fine voi avea schimbul ? Îl aştept.

În scrisoarea ultimă eşti mai clar ca în prima. Te înţeleg mai bine ; chiar e foarte frumoasă. Îmi spui de subiectul ce-mi propui că ai vrea să aibă : atmosferă eterică, simbolism, *tragedie,* frăgezime şi ideal. E tot ce vreau şi eu, momente mari, culese din viaţa noastră intimă. Îmi vorbeşti de romantism. Cum îşi poate cineva închipui o operă de artă fără melancolie, fără visare, fără tristeţe... romantică... fără poezie. Schubert, Weber, Chopin nu trăesc decît prin romantismul lor.

Subiectul tău, cam miroase prea mult că „c'est moi celui-là et je suis un génie comme mon héros." Ce zici ?

Un erou al unei piese nu poate fi de cît un geniu şi executînd pe scenă o lucrare a lui însemnează că : „cela c'est genial". E adevărat că Wagner face pe Walter să-şi cînte compoziţia lui proprie ; dar

Scanned with OKEN Scanner

Wagner a avut curaj mare! Şi a reuşit. Dacă compoziţia „Le Dieu des..." nu va fi genială, ce mă fac eu?

În sfîrşit, voi încerca!

Începe-o...

De la prima scenă să fie impresionant şi... pînă la ultima.

Citeşte libretul lui Peleas, care are tablouri mici, multe şi... divine.

Tombélène... începe să-mi placă!... chiar şi muzica!

Cu drag

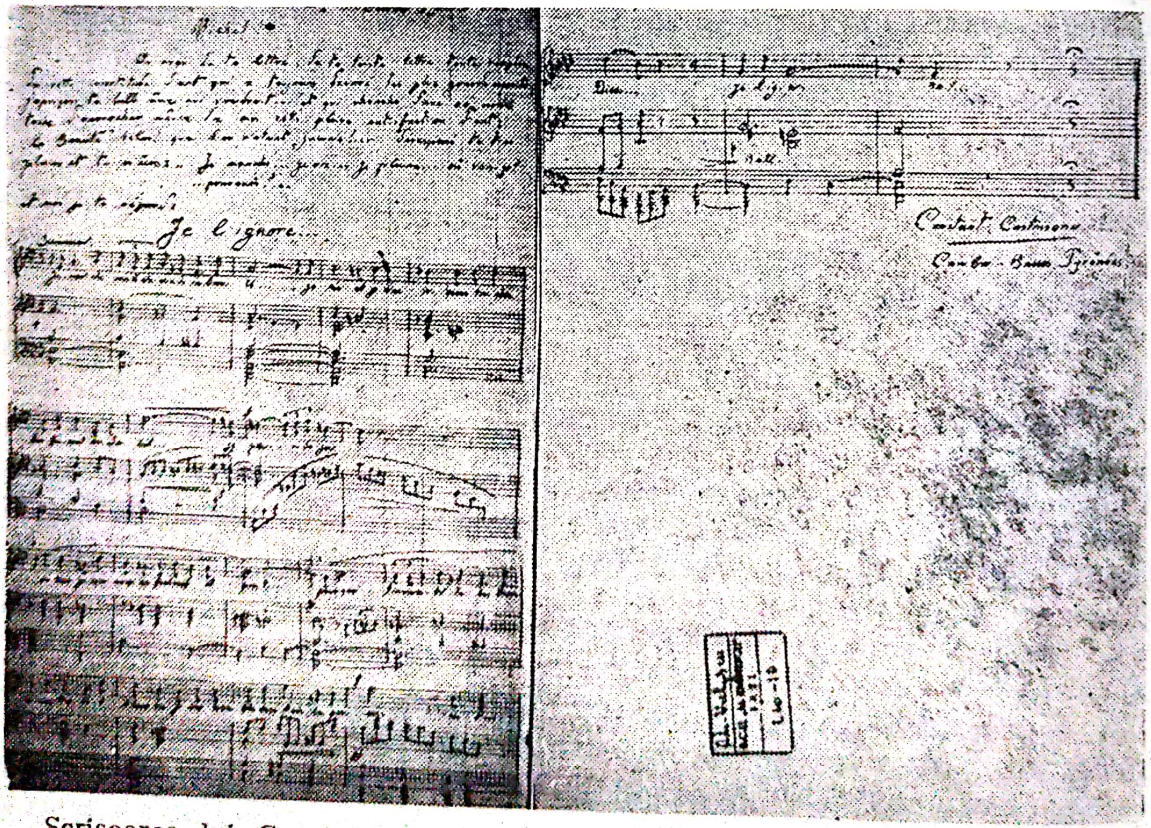
Constant

Ultima scrisoare a compozitorului adresată prietenului său poartă data de 3.1.1923. Ea conţine numai cîteva rînduri acompaniate de un text muzical.

„Michel,

La primirea scrisoarei tale, a tristei tale scrisori plină de nesiguranţa artei care a devorat întotdeauna cele mai mari spirite, eu întrezăresc frumosul tău suflet care ar dori... şi care caută în nobila lui preocupare de a se apropia chiar şi de departe de această deplină satisfacţie de artă: „Frumuseţe" dar vai! pe care nu o ajungi niciodată... disperat tu te plîngi, îmi scrii: merg... rîd... plîng... încotro mă îndrept?... de ce? şi eu îţi răspund:

Nu ştiu..."



Scrisoarea lui Constantin Castrişanu din 9 ianuarie 1922 către Mihail Vulpescu.

Drama se apropie de sfîrșit.

Cu toate îngrijirile date, boala fiind prea înaintată a adus sfîrșitul fatal pe care-l prevăzuse Doctorul cînd la 6 ianuarie 1926 a scris Domnișoarei Obreja :

„Am văzut de multe ori pe domnul Castrișanu.

Situația este neschimbată, ceea ce este admirabil, dat fiind gravitatea bolii.

Nu este decît o ameliorare ușoară din nefericire pentru un sfîrșit fatal căci nu văd cum un bolnav atît de atins ar putea să se refacă.

Fac tot posibilul să-i ușurez ultimele momente..."

Într-adevăr la numai cîteva zile după primirea acestei scrisori Constantin Castrișanu se stinge din viață (12.I.1923) și este înmormîntat în cimitirul din Cambo.

Aflînd despre tristul deznodămînt al compozitorului, profesorul De Serres de la Schola Cantorum adresează lui Mihail Vulpescu următoarele rînduri :

Dragul meu prieten,

Din nefericire nu mă pot face liber pentru mîine [19].

Sînt foarte mîhnit și țin să-ți exprim toate regretele mele. Bine înțeles, țin să aduc contribuția mea pecuniară. Ți-o voi remite. Rezervă-ți tot timpul necesar pentru bietul Constant. Cursul trece după. (dar nu-l uita).

Spune-mi data înmormîntării, imediat ce o vei afla.

În grabă, cu cele mai vii regrete și cele mai bune sentimente de simpatie.

Louis de Serres [20].

Tot Mihail Vulpescu este acela care singur se duce să-și conducă la locul de veci, prietenul atît de iubit, care își încheiase cariera creatoare cînd abea împlinise 33 de ani.

Atît de afectat este Vulpescu de pierderea prietenului său, că amicii francezi nu-l mai văd, nu mai știu ce este cu el.

---

[19] Pentru a lua parte la reprezentația operei „Înșiră-te Mărgărite", care a avut loc la 24.I.1923 — la Teatrul Mogador.

[20] Mon cher ami,
Je ne peus malheureusement me rendre libre pour demain.
Votre mot est arrivé un peu tard.
J'en suis tout à fait ennuyé et je tiens a vous dire tous mes regrets.
Bien entendu je tiens a apporter ma petite quote-part pécuniaire.
Je vous remettrai.
Prenez tout le temps qu'il, faudra pour tout ce qui concerne le pauvre Constant.
La classe passe après (mais ne l'oublie pas).
Dites moi la date des obseques dès que vous la saurez.
En hâte avec mes très vifs regrets et mes sentiments sympathiques les meilleurs.
Louis de Serres.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd află îi scriu: „Credeam că ne-ai abandonat în timp ce erai îndurerat și îngrijorat pentru un prieten; iată de ce nu te mai vedea nimeni, cît e de trist, bietul băiat"!

Jeanne Dorys [21]

„Mormîntul din Cambo (Pirinei) a înghițit prea de timpuriu trupul istovit de boală al creatorului, care a avut totuși forța ca să lase lucrări muzicale care îl situează printre cei mai talentați dintre creatorii noștri muzicali.

Ce ar fi putut realiza Constantin Castrișanu în domeniul creației muzicale pe care o făcea cu toată pasiunea, cu tot talentul și priceperea și — mai ales — cu toată migala care se cere în arta creației, dacă soarta i-ar fi îngăduit să rămînă în viață, ne putem imagina după bogatele realizări în scurta sa trecere prin această lume...

Nu am avut ocaziunea să văd totul, însă ceea ce am văzut m-a uimit și m-a făcut să-l apreciez ca pe unul dintre cei mai talentați în domeniul creației muzicale.

Personal am apreciat întotdeauna darurile muzicale deosebite ale iubitului și valorosului prieten de odinioară a cărui pierdere prematură am regretat-o adînc". [22]

La moartea sa, profesorul Iorga scrie un articol în ziarul „Universul" din 23 ianuarie 1923:

„Cum ne pierdem oamenii"

„Aici la Fontenay-aux-Roses, am primit acum cîteva zile vestea morții, la vreo 30 de ani abia, a compozitorului Castrișanu.

Ce a fost Castrișanu pentru muzica modernă, nu numai pentru cea românească, aceasta se va vedea mai tîrziu, cînd, pe lîngă lucrările lui care au fost ascultate cu adîncă emoție și în vara trecută [23] — se vor cunoaște acelea mai mari la care lucra în timpul din urmă, cheltuindu-și fără părere de rău ultimele puteri — și se știe că moare — pentru a nu lăsa neisprăvite lucrările cele mai însemnate ale puterii lui creatoare. Prietenii, ei înșiși muzicanți de talent, un Vulpescu, un Simonis, de două ori distins cu premiul Enescu, vorbesc cu admirație de legenda celtică [24] — din care tînărul român a făcut o impresionantă operă, cu totul nouă.

Castrișanu fiu al unei franceze, căsătorit cu o franceză s-a așezat aici în mijlocul copacilor, în preajma florilor, în liniștea curților goale și a străzilor abia călcate de rarii trecători, pentru a da inspirației sale drum liber către desăvîrșire.

De vreo trei ani căzuse bolnav. Ftizia îl însemnase cu degetele-i palide. Rezistă însă. Stomacul lui bun, spunea el, îl va susține. Tre-

---

[21] Poetă, scriitoare, conferențiară, prietenă cu M. Vulpescu.

[22] Din amintirile duioase despre colegul C. Castrișanu de Ioan Chirescu, artist al poporului.

[23] La inaugurarea Școlii române de la Fontenay-aux-Roses, cînd s-a executat muzica lui Castrișanu.

[24] Opera „Tombélaine" pe libret de M. Vulpescu, text francez de Contele Savigny.

buia însă pentru aceasta și altă hrană decît aceea pe care o permitea schimbul de studenți. Se ținea numai prin voință, numai prin hotărîrea de a nu se da învins pînă nu va ajunge culmea.

Și-a isprăvit opera zîmbind, a închis ochii. Nu e unul din acei care l-au cunoscut pentru care să nu fie o siguranță că un alt regim îl putea salva. Și atunci, cînd îmbuibăm pe toți idioții pretențioși, el a fost lăsat să moară.

Ne va învăța oare acest trist exemplu ?"

Solicitat de văduva lui Castrișanu, profesorul Iorga intervine la legație în vederea acordării unui ajutor. Dar acest ajutor a fost numai de 200 de franci.

Cîțiva ani mai tîrziu, Tiberiu Brediceanu nu uita nici el condițiile tragice ale vieții și morții compozitorului Constantin Castrișanu.

La una din ședințele compozitorilor de muzică și executanților muzicali ia cuvîntul în numele acestora și arată că au primit cu toții, cu o vie satisfacție și mulțumire, legea în discuție, menită a le asigura lor și familiilor lor pensii sau alte ajutoare.

„Răsfoind paginile istoriei universale a muzicii — spunea Brediceanu — stăm uimiți cînd vedem cît de neajutorați au fost unii dintre cei mai merituoși muzicieni ai lumii. În afară de Richard Wagner, care s-a bucurat de protecția unui rege către sfîrșitul vieții, sau cei care în mod excepțional și-au putut asigura o bună stare cum este Verdi, ceilalți, aproape toți, în frunte cu cel mai mare geniu muzical Beethoven, au viețuit lipsiți poate adeseori chiar de cele mai elementare trebuințe pentru un trai modest.

Și la noi s-au petrecut lucruri tot așa. Nu voi pomeni decît de compozitorii Ciprian Porumbescu și Castrișanu morți de tineri, iar dintre executanți nu am avut pe Haricleea Darclée, una din cîntărețele cu renume mondial ?

Noua lege ne va scuti pe viitor de a înregistra aceste triste și regretabile întîmplări".

După moartea lui Castrișanu, Mihail Vulpescu nu mai are decît un singur gînd. Să-i facă în continuare cunoscută opera pe care i-o cîntă din 1910. Astfel în cadrul unei gale a „Tineretului artistic român la Paris" organizează la Teatrul Mogador reprezentarea actului II din opera *Înșiră-te Mărgărite* cu ocazia sărbătoririi zilei de 24 Ianuarie 1923.

Ziarul „Comedia" scrie cu această ocazie „Este opera unui tînăr foarte inspirat. Compozitorul nu va avea bucuria să o asculte. Acum două săptămîni la Cambo, s-a stins în cel de al 33-lea an, în urma unei lungi și grele boli ".

În vara anului 1923, cu ocazia turneului de concerte făcut de Mihail Vulpescu în țară, acesta caută să popularizeze muzica regretatului său prieten ; îi arată lui Kiriac melodiile populare tipărite la Paris precum și compozițiile religioase.

În scrisoarea către elevul său Chirescu la Paris, Kiriac îi scrie că a văzut lucrările lui Castrișanu și că le găsește foarte interesante.

„Te rog fă tot posibilul să-mi trimiți atît melodiile populare cît și alte lucrări ale lui Castrișanu".

Scanned with OKEN Scanner

De remarcat că din falanga muzicienilor la acea epocă tot Kiriac a fost acela care singurul a manifestat dorința de promovare a compozițiilor lui Castrișanu. Scrisorile sale către elevul său Chirescu o dovedesc cu prisosință.

Astfel la 14.I.1924 scrie în continuare lui Chirescu :

„Compoziția religioasă a lui Castrișanu este foarte frumoasă, *superioară* însă greu de realizat la noi din cauza dificultăților de intonație, și publicul nostru nu e încă pregătit pentru asemenea lucrări. Cu timpul i se va face loc printre altele.

Ce zici de piesa lui Castrișanu [25] ? Ai văzut-o ? Ai auzit-o ? Cum ți se pare ? Am putea-o realiza la noi ? Lăsîndu-te pe tine să o studiezi și să o conduci ? Vei avea concursul corului și al artiștilor și al orchestrei și se va găsi și cine să se ocupe de punerea ei în scenă".

După 1923, anul încetării din viață a tînărului compozitor, Chirescu și Vulpescu au închinat la Paris multe concerte operelor lui Castrișanu.

Odată cu înapoierea lor în țară în 1927, cei doi prieteni au continuat acțiunea lor de difuzare a muzicii lui Castrișanu. Astfel *Societatea „Carmen" începînd de la 15 decembrie 1927* programează în concertele de Crăciun și de Paști de la Ateneul Român de sub direcția lui I. Chirescu, Isus Împărat, vechi colind francez pentru cor și solo de tenor [26] și acompaniament de pian și orgă și clopote.

La 26 mai 1928, Mihail Vulpescu prezintă în *primă audiție,* cu ocazia concertului său de la Ateneu, următoarele lucrări ale lui C. Castrișanu :

1. Cvintet cu pian [27] ;
2. Deus Israel ;
3. J'ai compris ;
4. Serenadă orientală ;
5. Vers les Carpathes ;
6. Fertot — poem simfonic ;
7. Cîntece populare românești.

În „Viața Literară" din 23 iunie 1928, N. Grindea consemnează :

Compozitorul Constantin Castrișanu :

Entuziastului nostru cîntăreț Mihail Vulpescu îi datorăm emoționanta revelație a operei lui C. Castrișanu. Un nume ce reprezintă o existență eroic susținută și o operă avîntat elaborată pînă în ultimele clipe ale vieții sale. Din nefericire, puțin cunoscut — el va fi considerat în curînd drept unul din exponenții cei mai de seamă ai componisticii românești. Boala a răpus în floarea vîrstei, pe acest tînăr muzicant de mari potențe. Opera ce ne-a rămas de la dînsul s-a bucurat în întregime de cercetarea amănunțită și generoasă a lui Vincent d'Indy.

---

[25] E vorba de opera „Tombélaine".

[26] Voce G. Ștefanovici cu Filionescu la orgă și Pessione la pian. Constantin Brăiloiu a acompaniat la pian și a „bătut" clopotele la colindul lui C. Castrișanu.

[27] Prezentat la 5 aprilie 1930 pentru a doua oară la Festivalul Societății compozitorilor români, care a avut loc la Teatrul Liric cu concursul cvintetului de coarde Alexandru Teodorescu și al pianistului Filionescu.

Scanned with OKEN Scanner

Inedită deocamdată și păstrată de dragostea frățească a lui M. Vulpescu, ea așteaptă cercetarea autorizată, care să o situeze, just, în rîndurile creațiilor noastre muzicale.

Cvintetul (coarde și pian) pe care am avut prilejul să-l ascultăm de curînd, este de o inspirație personală liberă și plină de fond. Însuși *Poemul simfonic Fertot*, care e o compoziție mai mult descriptivă și deci exterioară, prezintă tematica bogată în idei și neaservită nici unui șef de școală modernă. C. Castrișanu nu a fost un cerebral ci un liric prin excelență. De aceea și muzica sa e atît de sinceră și comunicativă. Acum cînd productul de artă muzicală se află într-o barbară efervescență, stăpînită aproape de formule tehnice, opera sănătoasă și de mare perspectivă a lui C. Castrișanu trebuie să însemne pentru noi mai mult decît o pildă".

Tot cu prilejul acestui concert, Juarez Movilă [28] evocă în cuvinte emoționante imaginea și opera regretatului compozitor.

„Compozitorul Castrișanu
«Plîngi popor nenorocit,
Castrișanu a murit!»

Așa aș putea parafraza vechiul refren din Cîntecul lui Tudor; așa ne spunem toți prietenii lui, care ne dăm seama de puterea talentului creator al lui Constantin Castrișanu, de la care Neamul Românesc aștepta cu drept cuvînt o imensă comoară de compoziții.

Îmi vin lacrimi în ochi, ori de cîte ori mi-amintesc de vremea de glorie a Societății „Hora", cînd Castrișanu, pe atunci simplu tenor entuziast în corul nostru, venea la catedră, să-mi arate cîte-un crîmpeiu de melodie românească «minunată spre a fi armonizată pentru cor». Îi sticleau ochii de plăcere, de bucurie, și parcă în străfundul sufletului lui ardea jarul geniului compoziției române.

Erau primele licăriri.

Cînd am auzit că baritonul Vulpescu, azi posesorul aproape întregii comori de compoziții lucrate de nefericitul Castrișanu, dă un concert la Ateneu, cu program format din lucrările lui, într-un suflet m-am dus să trăiesc cîteva clipe cu el, prin fluidul armoniilor turnate din simțirea lui.

Cvintetul de coarde cu piano, lucrat în 1922 și al cărui Tempo final, neisprăvit de compozitor, a fost terminat de marele său profesor, Vincent d'Indy, mi-a umplut sufletul de emoții noi, rare, eterice și de durerea că «bietul Costică» și-a isprăvit viața la 33 de ani în ghiarele mizeriei Parisului și spasmele tuberculozei, neîngrijit de nimeni, neajutat la vreme cum i se cuvenea, pentru gloria neamului românesc.

Am ascultat apoi dus pe gînduri, schimbîndu-mi mereu locul în sală — n-aveam astîmpăr de loc — o sumă de lucrări originale: Deus Israël, J'ai compris, Isuse al meu, Vers les Carpathes, cîntate cu artă și pasiune de Vulpescu; Fertot, un poem simfonic (reducere pentru piano) apoi numeroase melodii românești cu acompaniament de piano lucrate de el.

---

[28] În „Crainicul", mai 1928.

Ce isvor nesecat de artă și glorie a pierdut neamul prin dispariția prea timpurie a lui Constantin Castrișanu !

J. Movilă

*

Compozitorul Stinger de la Paris — prieten a lui M. Vulpescu — la primirea programului acestui concert evocă figura lui Castrișanu în calde cuvinte [29].

„Am fost foarte mișcat de a vedea că ați rezervat o mare parte a concertului Dumneavoastră — prietenului Dumneavoastră Castrișanu.

Eu, nu îl cunosc, dar îl iubesc din cauza tristeții sale și a vieții atît de penibilă, dură, pentru tinerii compozitori atît de plini de ideal. vrînd să vadă lumea absolut altfel decît este — și își sfarmă aripile. Mulți, fără a ajunge să vadă recompensa eforturilor lor către idealul care atinge forma pură a ceea ce trebuie să fie frumos și bun.

Bietul Constantin Castrișanu !"

*

În anul 1929, tot la Ateneul Român la 15 martie — Mihail Vulpescu dă un al doilea concert, prime audiții, închinat operelor lui Castrișanu :

1. Le passeur d'eau (poem de Werhaeren) ;
2. 6 Melodii pe versuri de Goethe ;
3. Fragment din Opera Tombélaine — tabl. I ;
4. Fragment din Opera „Înșiră-te Mărgărite" actul II.

Ziarul „Dimineața" din 17 Martie 1929 face următoarea dare de seamă :'

„În fața unui public prieten, baritonul M. Vulpescu a cîntat aseară la Ateneu în excelente dispoziții.

Devotat prieten și admirator al regretatului nostru muzician C. Castrișanu, mort în 1923 în Franța, în plină tinerețe, baritonul Vulpescu i-a închinat și de data aceasta — impresionant gest de pietate — cea mai interesantă parte din programul concertului său."

În anul 1947, la 8 aprilie — la Societatea Română de Radiodifuziune are loc un concert religios dirijat de profesorul D. Botez.

În program : „Isus al meu", cu solista Zenaida Palli.

Iar la Ateneul Român, la 21 decembrie același an, concert de Crăciun al Societății Corale „Carmen" de sub conducerea lui Ioan D.

---

[29] Scrisoarea lui Charles Stinger către M. Vulpescu — 1928 :

„...J'ai été fort touché de voir que vous avez conservé une grande partie de votre concert à votre ami Castrișanu.

Je le connais pas, mais je l'aime — à cause de sa tristesse, sa vie tellement pénible, dure pour les jeunes compositeurs si pleins d'idéal, voulant absolument voir le monde autrement qu'il n'est — et ils se brisent les ailes.

Beaucoup, sans voir la récompense de leurs efforts vers l'idéal qui touche à la forme pure de ce qui doit être beau et bon.

Pauvre Constant Castrișano !"

Chirescu. În program: „Isus Împărat", vechi colind francez cu solo (Ioana Nicola).

În continuare, profesorul Chirescu are în permanență aceste două compoziții în repertoriul său, pe care le execută cu corul Domnița Bălașa.

În corespondențe rămase de la Castrișanu se poate urmări distinct toată munca și dorința lui de a face tot mai bine. Cu perseverență și abnegație s-a consacrat vocației sale.

Sensibilitatea sa artistică i-a caracterizat activitatea și întreaga operă precum și hotărîrea lui neclintită de a duce la bun sfîrșit compozițiile odată începute.

Drumul plin de sacrificii, pe care l-a străbătut, l-a condus la deznodămîntul fatal de la 12 ianuarie 1923 — în vîrstă de numai 33 de ani.

A întîlnit în viață — în afară de înalta prețuire a maestrului său Vincent d'Indy, a profesorului Gh. Murnu, calda și devotata prietenie a lui Mihail Vulpescu și Dimitrie Cuclin, cu care nutrea o pasiune comună pentru muzică — o totală indiferență și uneori chiar ostilitate față de talentul și personalitatea sa artistică.

Activitatea sa și succesele obținute în timpul primului război mondial, contactul cu oamenii politici din acea perioadă nu i-au adus nici un sprijin; speranțele sale de salvare cu ajutorul unei burse nu s-au înfăptuit.

Compozitorul Castrișanu, deși al nostru, a rămas și azi, după 55 de ani de la moartea sa, un necunoscut.

Nu a fost prețuit de către ai lui. Nu a fost ajutat atunci cînd a trebuit, dar nici după moarte nu a găsit înțelegerea necesară la contemporani.

Vulpescu, prezentîndu-i opera, a arătat un gînd înălțător față de memoria prietenului iubit. Dar devotamentul său de a aduce în patrie opera lui Castrișanu și de a căuta să o facă cunoscută publicului avea nevoie și de concursul și înțelegerea forurilor competente, fără de care concurs nu se puteau difuza operele sale, ele nefiind tipărite. Și acest concurs și această înțelegere i-au fost refuzate lui Mihail Vulpescu.

Ne stă la dispoziție corespondența sa.

New York, 335 West 58th Street
14 Februarie 1924

Dragă Vulpescu,

Am urmărit întotdeauna, de departe, zvonul succeselor d-tale și m-am bucurat. Desigur am regretat și eu, ca și Dta, pierderea lui Castrișanu, privind-o din punctul de vedere egoist, al meu, cu Dînsul s-a dus unul din cei mai fervenți depozitari ai unor idei de artă muzicală cari s-au întîmplat să se perindeze prin cugetul meu. El mă adora. Puterile care ne-au separat din 1914 au fost adevărat infernale, căci ne-a luat posibilitatea de a cerceta împreună unele lucruri cari trebuiau

să ne fortifice și să ne desăvîrșească pe cît ar fi fost omenește cu putință. Poate însă că vom fi înaintat către ele și așa. În tot cazul, să ne mulțumim și cu cît misterioasa forță ne lasă pe fiecare *să dăm*.

Persistența lui eroică va fi desigur un permanent imbold pentru camarazii lui întru aceleași idei, pe cari vai! atît de puțină vreme i-am avut în preajmă la București — între 1918—22 — și cari sînt: Constantin Georgescu, Paul Jelescu, Mihalovici și Rogalsky (Teodor). Ei vor forma cea mai solidă cetățuie artistică românească prin seriozitatea studiilor lor, dar mai cu seamă prin idealismul caracterului lor, de care cred că se va strivi întotdeauna șivoiul pretinșilor maeștri ai realității. Pe ei îmi permit a-i recomanda tuturor oamenilor drepți, care nu se sperie, și se depărtează cu dezgust de „procedeul" gloriilor oprimante.

Ce vei putea face pentru Castrișanu, va fi răsplata lui morală, care nu va rămîne fără să fecundeze.

În cazul lui Florescu, cred că chestia s-ar simplifica dacă s-ar cunoaște cari anume din lucrările semnate de dînsul sînt datorite lui Castrișanu. Singura destăinuire din testamentul acestuia are destulă putere pentru a-i întoarce paternitatea, a cărei înstrăinare, ce-i drept, e nu numai o monstruozitate în potriva naturii, dar și o absurditate de fapt. Aceasta, bine înțeles, din punct de vedere moral. Din punct de vedere material chestia se complică, și, dacă nu mă înșel, tribunalul doar ar putea stabili în ce măsură vărsămintele de bani ce probabil că i le făcea Florescu lui Castrișanu puteau să-i dea celui dîntîi vreun drept asupra profitului material produs de lucrările cu pricina.

Nu cunosc colecții de melodii populare ce le-ai publicat cu Castrișanu, înțeleg numai că ai dori, pentru unitatea întregului edificiu, piese *culese* și aranjate de mine. Cele ce le-ai auzit însă de la Folescu — pe cari nici nu știu cum se face că le-ai auzit, deoarece nu cred să-i fi lăsat acestuia vreo copie a lucrărilor mele — acelea, zic, ca și toate celelalte pe cari le-am trimis lui Golestan, sînt nu culese, ci *compuse* de mine, în stil foarte românesc, de a-i jura că sînt făcute de poporul nostru, cred. Pentru scopul ce întrevăd că-l urmărești în adîncul cugetului Dtale, mă tem ca aceasta să nu te intereseze mai puțin sau deloc. Eu, totuși, îți voi trimite mîine poate, și cel mai tîrziu poimîine, trei din asemenea piese, ca să vezi ce ai putea să faci cu ele. Pentru toată împrejurarea, alăturez autorizația ce-mi ceri, cu condițiunea însă ca să mi-o înapoiezi numai decît în cazul cînd nu agreezi piesele pentru colecție.

Cred că ești nedrept cu Golestan. E un muzicant care-și cunoaște serios meseria — ceea ce e o calitate rarisimă. Atmosfera defavorabilă ce îmi pare că i s-a creat în țară își are izvorul fie în necunoașterea lucrurilor fie în superficială răutate. Eu unul nu o aprob din nici un punct de vedere. Și, mai presus de toate, Golestan e român, dacă nu de rasă, dar prin sentimentul și dorința de a fi, ceea ce nu face decît să-i dea o superioritate față de conaționalii lui *prin împrejurare*. Și pe urmă... sîngele *se poate face* apă, ceea ce constituie însă o națiune, este o comunitate de interese, de trai, de sentimente, de idei de fond, cari unifică cele mai disparate elemente ca rasă; și acesta este miraculosul principiu grație căruia națiunile sînt nutrite continuu și mîntuite din pericolul inaniției, prin infiltrări de elemente străine adaptabile, asimilabile. *Voința personală* joacă rolul hotărîtor în procesul acestor din urmă stări.

De prin lumea nouă, îți pot spune doar atît: cu o presă bună poți să-ți găsești un impresario — un manager — care cu reclamele *de rigoare* să-ți asigure succesul unui turneu de concerte. Minunat lucru ar fi însă să-l poți preceda de un stagiu oarecare la o instituție atît de importantă ca Metropolitan Opera Co. din New York.

Îți mulțumesc că mă reconfortezi cu încrederea că aș putea fi folositor aici. Eu însă mă găsesc tot în faza de așteptare. Pentru că încă n-am pierdut cea din urmă speranță, a mă pronunța într-un fel care ar părea destul de logic, de altmîntrelea, ar fi ca să dau o pildă de pripire. Așadar vom vedea.

Soția mea îți mulțumește pentru atenție și-ți trimite la rîndu-i salutări. Mulțumesc d-nei Vulpescu pentru bunătate. Amîndoi vă rugăm să primiți expresia sentimentelor noastre cele mai sincere.

D. Cuclin

București, 19 august 1926

Iubite prietene Vulpescu,

Georgescu mi-a spus sincer, încă de acum un an, că nu vrea să joace „Înșir'te Mărgărite" a lui Castrișanu, subt cuvînt că i s-a făgăduit lui Nona Ottescu să nu reprezinte nici o operă românească, înainte de a lui.

Acum cîteva săptămîni, am făcut o citire la operă, cu Cocărăscu, Alfred Alexandrescu, Massini și Andricu. Au găsit lucruri frumoase pe ici pe colo, dar au obiectat că lucrarea răposatului nostru prieten e numai o schiță și că trebuie ca statul să plătească 200 000 lei unui compozitor s-o desăvîrșească.

Trebuie să-ți mărturisesc că Cocărăscu a primit să facem citirea, și citirea s-a făcut fără entuziasm prea mare, am avut impresia că vor „să se scape de mine".

Prietenește însă îți spun că și Dta ai o mare parte de vină în faptul neexecutării lucrărilor lui Castrișanu; parcă le ai fi confiscat și vrei să scoți din ele avantagii personale.

După ce avem atîtea greutăți de-afară, să mai punem și noi bețe-n roate!

Dta ai orchestrația acolo și vrei să rezolvi prin scrisori, atît cîntarea operei cît și angajamentele Dtale. Ar fi mult mai bine să vii la București, împreună cu manuscrisele, și să facem, împreună, cu forțe unite, ceea ce datorăm memoriei lui Castrișanu.

Îți strîng mîna cu toată dragostea și te rog să prezinți dnei Vulpescu omagiile mele respectuoase.

Victor Eftimiu

P.S. Simfonia lui Castrișanu este, de anul trecut, în posesia Dlui Brăiloiu.

Paris, 6 februarie 1927

Dragul meu Vulpescu,

Am regăsit, în mijlocul avalanșei de opere care îmi sînt trimise, Cvintetul bietului nostru prieten Castrișanu, pe care mi l-ai încredințat acum cîtăva vreme.

L-am examinat din nou, și constatînd valoarea lucrării, vreau cu plăcere să-mi asum sarcina de a termina ceea ce rămîne de făcut în final, în așa fel ca să se poată grava această operă remarcabilă.

Numai că, fiind — precum o știi — teribil de ocupat, nu voi putea întreprinde acest lucru înainte de vara aceasta. Ne va trebui deci să așteptăm pînă atunci ... afară de cazul că vacanța Paștelui să-mi lase cîteva zile libere, ceea ce nu este sigur...

Cu toate acestea, crede-mă că voi face tot posibilul pentru ca să favorizez ieșirea la lumină a acestui Cvintet, care este cu adevărat o operă frumoasă, și crede, dragul meu Vulpescu, în amintirile mele cele mai bune și afectuoase.[30]

Vincent d'Indy

București, 31 martie 1932

Stimate Domnule [Teodor] Castrișanu,

Avînd de vorbit în curînd, la ora școlarilor despre un compozitor român de marcă, m-am gîndit cu plăcere să vorbesc despre compozitorul Castrișanu, fratele Dtale.

Cum aș vrea să pot face o dare de seamă cît mai complectă, v-aș ruga să aveți bunătatea a-mi indica o oră în care ne-am putea întîlni în oraș, pentru a lua

[30] Scrisoarea, în original, este scrisă în limba franceză.

notițele necesare. Eu sînt în mod obișnuit, în fiecare dimineață de la 10—13, aci la Radio, unde îmi puteți telefona pentru a ne înțelege.

Vă rog încăodată să nu întîrziați cererea mea, timpul fiind foarte scurt pînă la data fixată de radio. În afară de mica mea vorbărie, Dl. Ștefanovici de la Opera Română va cînta din cîntecele fratelui Dvs.

Cu multă stimă,

Th. Rogalski

Sinaia, 27 Septembrie 1976

Mult Stimată Doamnă Doctor Obreja,

Țin să vă mulțumesc pentru amabilitatea ce a-ți avut-o față de mine, dîndu-mi să citesc manuscrisul dumneavoastră despre compozitorul Constantin Castrișanu.

Am găsit în paginile acestui manuscris multe date interesante din viața prietenului comun, a compozitorului C. Castrișanu — și țin să vă felicit cu multă căldură pentru munca ce ați depus-o, adunînd date în care dezvăluiți viața plină de sbucium și de suferință a acestui compozitor, care nu a avut bucuria ca în timpul vieței sale să se bucure de roadele ce le-ar fi bine meritat pentru înzestrarea lui atît de deosebită ca muzician. Ați vrut numai a descrie drumul acestui compozitor — pe care muzele l-au înzestrat cu atîta dărnicie dar a și fost lovit atît de crunt de destinul său, care i-a stins viața în plină tinerețe, în momentul cînd ar fi putut începe să lucreze, adăogînd lucrări valoroase în domeniul artei muzicale a patrimoniului românesc.

Îmi amintesc că într-o dimineață frumoasă de primăvară a anului 1922 sau 1923, la Paris, Compozitorul Georges Simonis mi-a făcut la locuința mea o vizită, însoțit fiind de Constantin Castrișanu, care ținea să mă cunoască, aflînd că studiam la „Schola Cantorum" vioara și compoziția.

Îmi amintesc ce impresionat am fost cînd l-am văzut.

Înalt, cu ochii de o culoare deschisă, cu o privire pătrunzătoare, care exprima plăcerea ce-a avut-o că m-a cunoscut — și care privire, după puțin timp, exprima durerea ce-o simțea de boala ce era măcinat.

I-am cîntat cu vioara din sonatele lui Bach și „Suita" lui Dimitrie Cuclin. Asculta cu nesaț — sufletul său călătorea acum prin alte sfere. Poate că muzica era pentru el singura alinare.

Din vorbă în vorbă aflasem că compusese un cvintet de coarde cu pian, (sau poate un cvartet cu pian, nu-mi amintesc perfect) și încă nu-l auzise.

M-am oferit cu multă bucurie și plăcere să i-l cînt eu, împreună cu drele Malvoisin. În fiecare miercuri, acasă în familia Malvoisin — noi făceam, muzică de cameră.

La pian dna René Malvoisin, la vioară Henriette, la violă Ivonne, iar la violoncel Lilly — patru surori încîntătoare și deosebit de bune și sensibile muziciene. Deci prima audiție a acestei lucrări am făcut-o noi la una din ședințele muzicale din casa familiei Malvoisin. Castrișanu, într-un fotoliu, sta tăcut și absorbit cu totul, asculta compoziția sa. Prin privirile pline de recunoștință cu care ne-a privit după ce am terminat de cîntat, am simțit cu toții bucuria imensă ce i-am produs-o. La rîndul nostru, cei ce cîntam și publicul auditor l-au felicitat călduros pentru bucuria ce ne-a făcut cîntîndu-i această frumoasă și valoroasă lucrare.

Era o fire extrem de sensibilă. Nu își deranja prietenii venind să-i viziteze — de teama de a nu-i impresiona în starea de suferință fizică în care se găsea și care era atît de puternic imprimată pe fața lui.

Poate acesta a fost unul din motivele că nu ne-am prea întîlnit. Plecase de la Paris, undeva la munte, ca să-și recapete din sănătate... dar totul a fost zadarnic.

Înainte de a mă reîntoarce în țară, îmi amintesc că am văzut la Teatrul Mogador din Paris un act din opera scrisă de Castrișanu „Înșiră-te Mărgărite" după piesa cu același nume a lui Victor Eftimiu.

Această grea realizare din punct de vedere financiar, cu care s-a zbătut și a reușit să o învingă, a fost datorată bunului său prieten Mihail Vulpescu.

Scanned with OKEN Scanner

Acest distins muzician, un valoros cîntăreț de operă, ce a cîntat la noi în țară și pe scenele din străinătate cu multe succese, a fost un amic desăvîrșit și un uriaș, aș putea spune, susținător al compozitorului Castrișanu, și a realizat să ofere publicului parizian — în primă audiție — un act din această frumoasă lucrare românească.

Mihail Vulpescu, cu entuziasmul său de neclintit a luptat și a reușit să înfăptuiască această primă audiție, cu toată vitregia neînțelegerii celor în drept să o facă.

Dotat cu o calitativă voce de bariton, el a debutat în acea seară în rolul Zmeului, din această Operă.

Nu îmi amintesc dacă compozitorul a putut asista la această unică reprezentație — dar îmi amintesc calda manifestare de simpatie și apreciere a publicului ce a ascultat.

A fost o seară în care muzicanții și soliștii au colaborat cu tot sufletul și cred că în mod dezinteresat — știind că aduc ofranda unui muzician distins, atît de crud lovit de destin.

Permiteți-mi, mult stimată doamnă Obreja, să vă felicit pentru distinsa și valoroasa Dvs. lucrare, scrisă în amintirea unui mare muzician, care în viața sa nu s-a putut bucura de succesele ce le merita.

În viață nu ; poate post-mortem ! Cine știe ?...

Cu respectuoase sărutări de mîini, al Dvoastră,

C. Bobescu

Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ

Cuprinzînd creaţia muzicală a lui Constantin Castrişanu

Muzică de scenă

Înşiră-te Mărgărite (1913) — operă în 4 acte de Victor Eftimiu. Actul II a fost prezentat în premieră la Paris, la 24 ianuarie 1923, la Théâtre Mogador. Preludiu din *Înşiră-te Mărgărite* a fost executat de Orchestra Poporului — dirijor D. Cuclin, 8.II.1931. Manuscrisul autograf al acestei opere se află: — actul I este rătăcit; actul II în Biblioteca lui V. Eftimiu; actele II, III şi IV, partitura completă, în Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4659; ştimele complete ale operei, după care poate fi reconstituită întreaga lucrare, se află în Biblioteca Academiei Române, cabinetul de muzică (712 pagini), M. R. 4680.

Făt Frumos (1919) — Symphonie descriptive tirée du poème féerique — en vers — „Înşiră-te Mărgărite" — en 4 actes de Victor Eftimiu. Version française en vers de Maurice Boukray. Musique de C. Castrişano.
Manuscrisul original — în cerneală şi creion (247 f) — se găseşte la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4683.

Electra — Uvertură şi muzică de scenă destinată a fi executată la reprezentaţiile tragediei lui Sofocle; traducere de George Murnu (există numai partitura de pian, 80 de măsuri, neterminată). Manuscrisul original în cerneală şi creion (2 f.), Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4697.

Sirenele (1921) — Legendă muzicală în 3 acte, poem extras din Odiseea, tradusă de Gh. Murnu. Pian, cor şi solo. Lucrare despre care compozitorul vorbeşte în scrisoarea sa către Prof. Murnu (12 septembrie 1919 şi la 11 septembrie 1921). Actul I, fragment. Partitura pentru pian şi voce. Manuscris original în creion. Textul în limba română (5 f.) — 11 septembrie 1921 Fontenay-aux-Roses. Se găseşte la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4706.

Tombélaine (3.XII.1922) — Dramă lirică în 3 tablouri unite între ele prin simfonii descriptive ce se execută în timpul schimbării decorurile (337 p.). Libretul de Mihail Vulpescu şi Savigny de Moncorps extras din „Les grandes légendes de France" de Eduard Schouré. Primă audiţie: Concert M. Vulpescu la Ateneul Român, la 15.III.1929. Partitura de orchestră (3 caiete). Manuscrisul original în cerneală (169 f.) se găseşte la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4679.
3 ême tableau, simphonie descriptive, idem, M.R. 4714.

Scanned with OKEN Scanner

Muzică vocal-simfonică :

Le petit Savoyard (1910) — poem în 3 cînturi, versuri de A. Guiraud, voce și pian, 13.V.1910 — lucrare din tinerețe, cînd studia la Conservatorul din București. 20 pagini manuscris. Semnat cu numele mamei sale Dervaux, dedicată lui M. Vulpescu. Prima audiție la Conservatorul din București în fața lui Aurel Eliade în 1910. Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române.

Cantata în sol minor (1922) — pentru soliști, cor, orgă și orchestră, 8 părți: „Mon Jésus", solo cîntat de M. Vulpescu cu acompaniament de cor mixt, la 16.XII.1922, în primă audiție, la Concertul Corului Bisericei Române din Paris. Dirijor Ioan Chirescu. — „Oh! Trés doux Jésus" — Solo soprană, Madame Maggie Remonit — Primă audiție la Biserica Română Paris — Dirijor Ioan Chirescu (16.XII.1922).

Les Moines (1920) — versuri de Verhaeren. Un triptic muzical pentru orchestră și voce de tenor, lucrare de diplomă la absolvirea Scholei Cantorum. Vincent d'Indy prezintă lucrarea publicului din sală cu cuvintele: „Un triptyque musical de o vigoare de oțel, scriere foarte simțită și foarte expresivă". Lucrarea este identificată prin scrisoarea compozitorului către tatăl său (25 iunie 1920). Manuscrisul nu a putut fi identificat (rătăcit).

Saint Jean — Poem musical pe versuri de Verhaeren, pentru trei soliști: tenor — bariton și bas cu orchestră. Lucrare pentru examenul de sfîrșit de an 1921. D'Indy prezintă opera: — „Le grand étonnement de cet oeuvre est qu'au milieu de ce temps ou tous les jeunes imitent tel où tel musicien arrivé, Castrișano apparaît lui même." Lucrare identificată prin scrisorile compozitorului către M. Vulpescu (6 septembrie 1921) și (21 iunie 1921) către Profesorul Murnu. Manuscrisul nu a putut fi identificat (rătăcit).

Muzică simfonică :

Fertôt (1922) — Poem simfonic pentru voce, pian și orchestră. O simfonie descriptivă despre care Vincent d'Indy scrie pe partiție: „orchestrație strălucită, subiect foarte interesant". Prima audiție la 26.V.1928, la Ateneul Român, Concert M. Vulpescu (Filionescu la pian). Manuscrisul original (10 f.) se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4678.

La petite fleur de prairie (1922) — tablou simfonic. Partitura de orchestră. Manuscrisul original în cerneală și creion se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R., 4669.

Rhapsodie Roumaine (1918) — Știmele instrumentale (8 f.). Manuscrisul original în cerneală se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4682.

Muzică de cameră :

Cvintet pentru 2 violine, alto, violoncel și piano (1922). Ultima mișcare, neterminată din cauza morții compozitorului, este completată de maestrul său Vincent d'Indy, care scrie astfel, vorbind despre această lucrare, lui Mihail Vulpescu, la 6.II.1927: „J'ai retrouvé au milieu de l'avalanche d'oeuvres qu'on m'envoie, le quintette de notre pauvre ami Castrișano, que vous m'avez confié il y a quelque temps déjà. Je l'ai examiné à nouveau, et constatant la valeur de l'oeuvre, je veux bien assumer la tâche de terminer ce qui reste a faire dans le final de façon à ce que l'on puisse graver et

Scanned with OKEN Scanner

éditer cette oeuvre remarquable. . . . Croyez que je ferai tout le possible pour faciliter l'éclosion de ce quintette qui est vraiment une belle oeuvre". Prima audiție a acestei lucrări a avut loc la Paris în primăvara anului 1922 la una din ședințele muzicii de cameră a familiei Malvoisin, din care făcea parte și Constantin Bobescu. Prima audiție la București, la concertul Mihail Vulpescu, din 28 mai 1928 la Ateneul Român, cu concursul cvartetului Teodorescu și Filionescu la pian. Partitura de orchestră și știmele instrumentale (25 f.), în cerneală, se găsesc la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4660.

Le sourire de l'enfant — rondo pentru pian. Manuscrisul original în creion (3 f.), Certificat de Ioan Chirescu, se află la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4671.

Douleur, lied pentru violoncel și pian. Manuscrisul original în creion (4 f.) se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4702.

Muzică corală :

Vers les Carpathes (1916) — Chant Guerrier Roumain — cor mixt, versuri de Victor Eftimiu. Adaptation française de Marc Varenne. Première audition le 21 Septembre 1916 aux Concerts Rouges — Jardin de Luxembourg — chanté par le bariton Michel Vulpesco, sous la direction de Joseph Jemain. Tipărit și vîndut în folosul Crucii Roșii Române din Franța. Manuscrisul original în cerneală, partitura pentru voce și pian (2 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4705 și 4711.

Oh, Jésus (1919) — coral pentru cor mixt. Prima audiție la 28.IV.1923, concert Biserica Română din Paris, dirijor Ioan Chirescu.

Seigneur, aie pitié de moi (1922) — motet pentru cor mixt. Prima audiție la 23.IV.1923, concert la Biserica Română din Paris, dirijor Ioan Chirescu.

Muzică vocală (voce și pian) :

Mon brave poilu (1914) — serenadă, versuri de Ernest Lourdelet, Paris — tipărit de Edit. Coutarel. Prima audiție la Paris, voce Mihail Vulpescu. Manuscrisul original se află la Biblioteca Academiei Române, la Cabinetul de muzică.

Doïnas de Roumanie — 15 cîntece populare inedite culese de M. Vulpescu și armonizate de C. Castrișanu și A. Auzende, Paris. Edit. Jane Vieux, 1917; idem, Paris, Edit. Max Eschig, 1927.

Serenada orientală (1913) Paris. Prima audiție la București, Concert Mihail Vulpescu, 26.V.1928, Ateneul Român. Manuscrisul rătăcit.

Sur une morte (18.III.1915), versuri de Alfred de Musset.

Dormeuse (19 iulie 1915), cîntec de leagăn, versuri de Marceline Desbordes-Valmore. Manuscrisul original se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică.

Les harpes de David : Paroles par Jean de Lahore. Manuscrisul original în cerneală, datat 27 Juin 1916 — Paris (4 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4699.

În Luxemburg e toamnă. Versuri de Victor Eftimiu. Manuscrisul original în creion, datat 16 August 1916, Paris (2 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4696.

Scanned with OKEN Scanner

A la nuit — versuri de Pierre Popesco. Manuscrisul original se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică.

Fata cu dor — Melodie populară românească culeasă de M. Vulpescu, armonizată de C. Castrișanu. Manuscris original în creion, datat 5 iulie 1918 (1 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4691.

Mélodie, versuri de Yves Annaud. Manuscrisul original, în cerneală (3 f.), se găsește la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4666.

Moise (1918) — Versuri de Alfred de Vigny. Manuscrisul original în cerneală (5 f.) se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 9704. „C'est assez bien coupé et ne manque pas d'accents expressifs. Bon travail. (ss) V. d'Indy.

Le roi des rois — schiță voce și pian — Manuscrisul original, în creion și cerneală, datat 17 decembrie 1918 (5 f.), se găsește la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4707.

Le rois des rois — *Vieux Noël* pour une voix solo, orchestre et orgue. Partitura de orchestră. Manuscris original în cerneală (7 f.), datat 17 decembrie 1918. Primă audiție la 27.XII.1919 la Concertele Conservatorului din Paris, voce M. Vulpescu. Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4710.

Le roi des rois — *Vieux Noël* — Știme instrumentale. Manuscrisul original, în cerneală (18 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4671.

Décembre (1919) — versuri de Emile Verhaeren. Manuscrisul original (2 f.), în cerneală semnat și datat la 10 noiembrie 1919, Chateau de Fertôt, se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4701.

J'ai compris (1919), versuri de Jacques de Champfeu; Manuscrisul original, semnat și datat 9 noiembrie 1919, Chateau de Fertôt (4 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4700.

Le passeur d'eau. Poem de Verhaeren. Voce și pian. Primă audiție, Concert de M. Vulpescu, la 15.III.1929, la Ateneul Român. Manuscrisul în cerneală se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4672.

Șase melodii pe versuri de Goethe (1922); primă audiție la 15.III.1929, Concert M. Vulpescu, la Ateneul Român.

Doina de Transylvanie. Manuscrisul original în creion (2 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4712.

Doina de Moldavie — melodie populară armonizată și orchestrată de Const. Castrișanu. Partitura de orchestră (2 f.). Manuscris original în creion, semnat și datat 19 iulie 1917.

A trecut bădița dealul — Doină din Ardeal, culeasă de M. Vulpescu. Manuscris original în creion (1 f.). Primă audiție, 15.III.1914, la Ateneul Român, Concert M. Vulpescu. Se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4673.

Deus Israël — Textul în limba latină, Paris 1918. Prima audiție la Paris în Salle du Conservatoire, 27.XII.1919. Voce M. Vulpescu. Manuscrisul original în cerneală (3 f.) se află la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4694.

Ave verum corpus — Manuscris original în cerneală (textul în latinește) — (1 f.), se găsește la Cabinetul de muzică al Bibliotecii Academiei Române, M. R. 4692.

Arie pentru bariton și contralto. Manuscrisul original în creion se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4667.

Scanned with OKEN Scanner

Marche Héroïque — (pentru pian). Manuscrisul original, în creion (1. f.), se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4675. Compozitorul scrie lui M. Vulpescu (septembrie 1922): „Je travaille en ce moment a une Marche Héroïque pour notre 4-ème acte «La Resurection des princes». C'est la marche de la mort à la vie, c'est l'attraction magique et puissante senti de l'étincelle divine". Manuscrisul autograf al acestei scrisori se află la Biblioteca Centrală Universitară din Iași — fondul de documente Mihail Vulpescu (Dosar 210—224).

Foaie verde fir de nalbă — Voce și pian (lipsește textul literar). Melodie populară românească culeasă de Mihail Vulpescu, armonizată de C. Castrișanu. Manuscrisul original în cerneală (1 f.) se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4688.

Foaie verde arțăraș — Voce și pian. Melodie populară românească culeasă de M. Vulpescu, armonizată de C. Castrișanu. Manuscrisul original în cerneală (1 f.) se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4690.

Foaie verde de secară — Voce și pian. Manuscrisul original, în cerneală (1. f.), se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4668.

Hai salcîm, salcîm de vară — Schiță în creion. Manuscrisul original, în creion (1 f.), se găsește la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4677.

Pentru o mîndră — Voce și pian (lipsă textul literar). Melodie populară românească culeasă de Mihail Vulpescu, armonizată de Constantin Castrișanu. Manuscrisul original, în cerneală (1 f.), se găsește la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4689.

Pentru tine, Ioano fată — Voce și pian (lipsește textul literar). Melodie populară românească, culeasă de Mihail Vulpescu, armonizată de Constantin Castrișanu. Manuscrisul original, în cerneală, se află la Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de muzică, M. R. 4687.

BIBLIOGRAFIE

Bobescu Constantin — *Compozitorul în folosul țării sale*, în: „Scînteia", București, 16 aprilie 1968.

Charpentier, Raymond — *Le Gala de la Jeunesse artistique roumaine à Paris*, în: „Comedia", Paris, 24 ianuarie 1925.

Cosma, Viorel — *Castrișanu Constantin*, în: *Muzicieni Români — Lexicon*, Edit. muzicală, 1970.

Grindea, M. *Compozitorul C. Castrișanu*, în: „Universul", București, 26 mai 1928.

Grindea, M. — *Constantin Castrișanu*, în: „Viața literară", București, 23 iunie 1928.

Iorga, N. — *Cine nu e ajutat*, în: „Curierul artelor", București, 1—15 ianuarie 1922, nr. 97—100.

Iorga, N. — *Moartea compozitorului Castrișanu. Cum ne pierdem oamenii*, în: „Curierul artelor", București, nr. 18—19, 15 februarie — 15 martie 1923; „Universul", 23 ianuarie 1923.

Movilă, Juarez — *Constantin Castrișanu*, în: „Crainicul", mai 1928.

Obreja, Constanța — *Mihail Vulpescu*, București, Edit. muzicală, 1967.

Obreja, Constanța — *Constantin Castrișanu*, în: „Muzica", București, 1969, nr. 7.

Obreja, Constanța — *Însemnări despre Constantin Castrișanu*, în: „Muzica", București, 1973, nr. 8.

Scanned with OKEN Scanner

ION POTOPIN

Gheorghe şi Ionel Brătianu

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Brătianu (1847—1905) și Ionel Gh. Brătianu (1885—1921) se unesc în viață nu numai prin legăturile de sînge, cît mai ales prin pasiunea suverană, absolută pentru muzică, pasiune ce i-a însemnat pe amîndoi din anii copilăriei pînă în cea din urmă clipă a vieții

Gheorghe Brătianu

lor, dăruindu-le și mari bucurii dar și momente grele, de cumpănă, și solicitîndu-le amîndurora o rară fidelitate și un atașament benedictin.

Existențe fulgerătoare, ambele neînsumînd nici trei sferturi de veac — Gheorghe Brătianu consumîndu-și flacăra la 58 de ani și fiul său, Ionel Gh. Brătianu, la numai 36 — au trecut în lumea umbrelor mai înainte de a fi dat întreaga măsură a talentului cu care au fost înzestrați; și unul și celălalt au primit viața cu deliciile și supliciile ei, neocolindu-le nici pe unele nici pe celelalte, de la tată la fiu trecînd o noblețe a gîndirii și a faptei, o sinceritate a adevărului și un adevăr al sincerității și ca o încununare a acestor transferuri spirituale, o mare dragoste față de tot ceea ce înseamnă patrie, istorie, eroism, într-un cuvînt, suflet românesc.

În această perspectivă a patriotismului, a respectului pentru muncă, a disciplinei intelectuale, a unui înțeles profund dat artei ca forță modelatoare a conștiinței, o artă făcută de oameni adevărați care știu să stabilească o echivalență imperturbabilă între aspirație și realitate, pentru oameni care, odată ce au trecut pe sub arcadele poeziei și muzicii, sau prin lumea atît de grăitoare a culorilor, se luminează și se purifică, am pornit să le cercetăm moștenirea culturală, și să încercăm să le reconstituim și lor și operei, pe care ne-au lăsat-o imaginea proprie, integratoare, ca o punte de legătură între secolul trecut și secolul nostru, al XX-lea.

La 22 ianuarie 1847, în familia unor modești intelectuali din Mizil s-a născut cel de-al doilea fiu al protopopului Constantin Brătianu și al Arghirei. Primul băiat fusese numit Ștefan, iar pe al doilea l-au botezat Gheorghe după numele unei rude apropiate, care, intrînd în mînăstire, luase numele de Ghermano, rămas vestit pentru frumusețea glasului care, după cum se spunea, umplea biserica cu aripi de îngeri atunci cînd cînta. Cei doi feciorași — Ștefan și micuțul Gheorghe, ascultau și ei, dar mai ales acesta din urmă rămînea toropit ca de o flacără, nu-și mai lua ochii de la gura lui Ghermano de parcă era vrăjit. Pasiunea pentru muzică a lui Gheorghe Brătianu a crescut odată cu trecerea anilor, conducîndu-i pașii prin viață ca o adevărată stea polară. Aproape că nu mai putea trăi fără muzică. În zilele cînd nu venea unchiul Ghermano era într-o stare de continuă neliniște. Nu-i mai plăcea nimic. Cînd a aflat că există un loc unde poate să asculte muzică, cu toate că nu împlinise încă 10 ani, într-o seară, spunîndu-i numai mamei Arghira, a plecat să se întîlnească cu muzica lui dragă. S-a întors transfigurat. Nu mai contenea povestindu-i mamei Arghira cît de fericit este. A continuat, dar într-o seară a fost surprins de tatăl său care, aflînd „fapta cea rea", că s-a dus la teatru, l-a pedepsit crunt. Dar cu toată pedeapsa și cu toate amenințările că dacă „fapta cea rea" se va repeta, pedeapsa va fi și mai grea, Gheorghe Brătianu tot a mai încercat să se ducă la teatru și să asculte muzică. În cele din urmă tatăl a acceptat situația și nu l-a mai pedepsit, obligîndu-l să-și termine cu cinste gimnaziul. Bătrînul protopop Constantin Brătianu fusese convins să ia această hotărîre și de necontenitele intervenții ale lui Ghermano care își asumase și obligația de a-i acoperi băiatului toate cheltuielile de școlarizare dacă-i îngăduie să se pregătească și pentru muzică. Și îngăduința a mers pînă acolo încît în 1863 Gheorghe

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghe Brătianu

Brătianu a fost înscris la Institutul de muzică vocală de pe lîngă Seminarul Mitropolitan. Director al acestei instituții, înființată tot în anul 1863, fusese numit Alexandru Flechtenmacher a cărui personalitate se impusese tuturor prin probitatea sa intelectuală.

Elevul Gheorghe Brătianu s-a impus repede prin calitățile sale excepționale. Prezent la toate cursurile programate, bine pregătit, cu toate exercițiile riguros puse la punct, nu odată cu exerciții originale, disciplinat, respectuos și cu profesorii și cu colegii, fără orgolii și veleități, respectînd toate indicațiile profesorului său în ceea ce privește modalitățile tehnice de cizelare a glasului, despre elevul Gheorghe Brătianu, în preajma absolvenței a început să se vorbească prin sălile de cursuri ca și în cancelaria profesorilor ca despre „glasul de aur al Conservatorului".

Între timp, învățămîntul muzical se reorganizează într-un singur institut (martie, 1864) sub denumirea de *Internatul Corului Vocal* cu două ramuri: *Corul ceremonial* și *Școala de muzică instrumentală*. Pentru *Corul ceremonial*, Grigore Manciu, directorul său, își selec-

Gheorghe Brătianu

Brătianu a fost înscris la Institutul de muzică vocală de pe lîngă Seminarul Mitropolitan. Director al acestei instituţii, înfiinţată tot în anul 1863, fusese numit Alexandru Flechtenmacher a cărui personalitate se impusese tuturor prin probitatea sa intelectuală.

Elevul Gheorghe Brătianu s-a impus repede prin calităţile sale excepţionale. Prezent la toate cursurile programate, bine pregătit, cu toate exerciţiile riguros puse la punct, nu odată cu exerciţii originale, disciplinat, respectuos şi cu profesorii şi cu colegii, fără orgolii şi veleităţi, respectînd toate indicaţiile profesorului său în ceea ce priveşte modalităţile tehnice de cizelare a glasului, despre elevul Gheorghe Brătianu, în preajma absolvenţei a început să se vorbească prin sălile de cursuri ca şi în cancelaria profesorilor ca despre „glasul de aur al Conservatorului".

Între timp, învăţămîntul muzical se reorganizează într-un singur institut (martie, 1864) sub denumirea de *Internatul Corului Vocal* cu două ramuri: *Corul ceremonial* şi *Şcoala de muzică instrumentală*. Pentru *Corul ceremonial*, Grigore Manciu, directorul său, îşi selec-

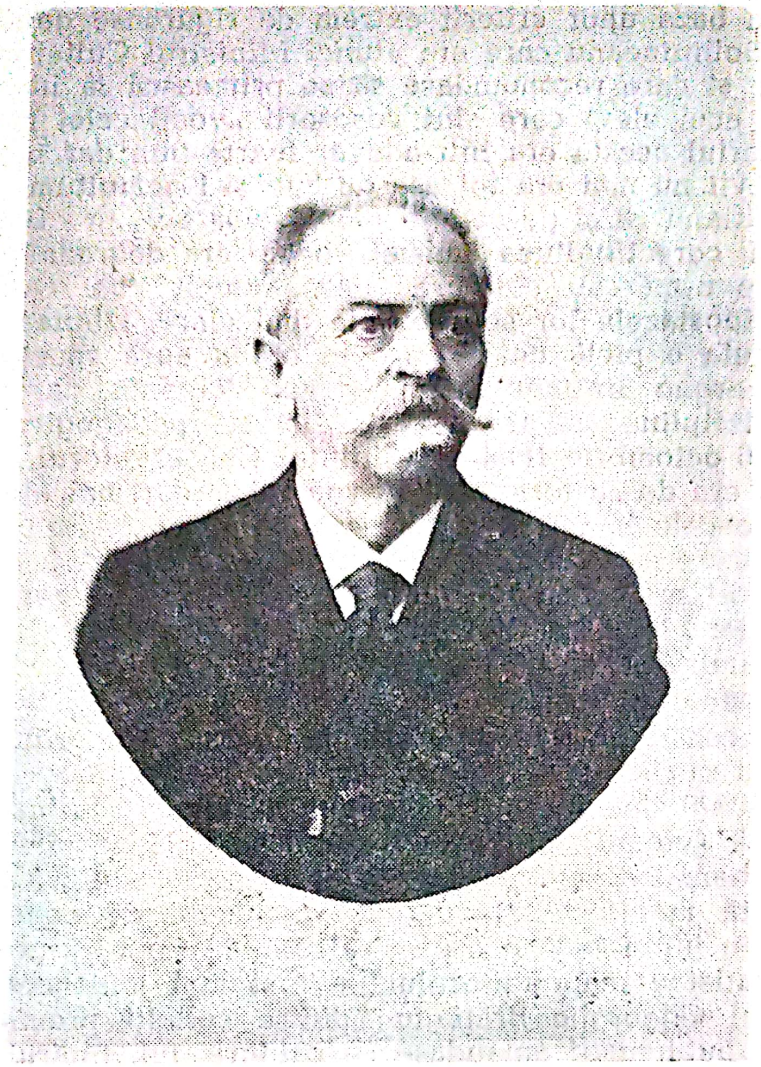
tase elevii în baza unor criterii extrem de riguroase după indicațiile lui Dimitrie Bolintineanu care era atunci Ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice și care recomandase să se primească la învățătură muzicală numai acei elevi care sînt posesorii „vocii celei mai curate și sonore". Criteriul acesta era într-adevăr foarte bun dar modul cum se pregăteau elevii nu mai era tot așa de bun și-l nemulțumea pe tînărul Gheorghe Brătianu ca și pe ceilalți elevi, deoarece, practicîndu-se cîntarea psaltică, corectitudinea emisiei vocale era degradată din pricina indicațiilor ce urmăreau obținerea unui anumit voal care acoperind cuvintele în ipostazele lor sonore cele mai clare, izbutea să așternă asupra fiecăruia o pîclă deasă care le ofilea aura specifică. Acestor indicații, Gheorghe Brătianu nu s-a supus niciodată, dar cu tact, fără a violenta disciplina școlară. Acest „sistem" pedagogic nu a durat, pentru că la 6 octombrie 1864 s-a înființat Conservatorul din București al cărui scop era de „a forma artiști români ... dar mai ales de a lucra cu toate mijloacele la întinderea și îmbunătățirea gustului muzical" și a cărui conducere a fost încredințată tot eminentului Alexandru Flechtenmacher, „cel mai desăvîrșit interpret al simțului nostru muzical", cum îl considera Nicolae Filimon. Corpul profesoral se mărise, adăugîndu-se Casimir Bisconti (canto), Matei Millo (declamațiune) și Eduard Wachmann (armonie).

Avînd această perspectivă în față, elevul Gheorghe Brătianu a căutat să facă din examenul de absolvență o treaptă spre viitor. Alături de colegii săi Constantin Dimitrescu (violoncel), Iulius Wiest (pian) Robert Klenck (vioară), obținuse furtunoase aplauze și fusese de mai multe ori rechemat de public și premiantul de la canto, Gheorghe Brătianu. Această manifestare artistică organizată de conducerea Conservatorului în iunie 1866 în sala Teatrului Național „spre încurajarea elevilor și satisfacerea auditorului" a fost mai mult decît un triumf pentru tînărul Gheorghe Brătianu; dintre ceilalți premianți pe care de asemenea publicul îi aplaudase cu căldură, lui, tînărului de 18 ani, fără nici o altă pîrghie care să-l propulseze dintr-un loc modest, pe culmile amețitoare ale gloriei, i se deschideau perspective la care nu visase decît pentru mult mai tîrziu, în plină maturitate artistică, ca încununare a unor eforturi de o viață întreagă.

Printre alți invitați de onoare, după cum se obișnuia, la această producție a absolvenților Conservatorului de Muzică din București, asistă și Frații Corti, cunoscuții impresari ai Operei Scala din Milano, care nu veneau pentru prima dată la București, să găsească talente muzicale, mai ales bărbați, pentru a împrospăta celebrul cor al operei milaneze. Pînă atunci, în anul 1866, nimeni nu întrunise acele calități vocale și de prestanță statuară, cum doreau ei să fie fiecare din membri corului. Acum ei fuseseră entuziasmați de virtuțile interpretative ale tînărului bas pe care aflaseră că-l cheamă Gheorghe Brătianu și că este „glasul de aur al Conservatorului din București".

Succesul tînărului absolvent de conservator și mai ales contractul cu impresarii Operei Scala din Milano au fost sărbătorite cum se cuvine în casa familiei Brătianu. La sfîrșitul mesei, după ce s-au ridicat de mai multe ori paharele pline cu vin de acasă — familia avea și o vie cu struguri aromați, din care ieșea un vin în care, cum spunea

Scanned with OKEN Scanner



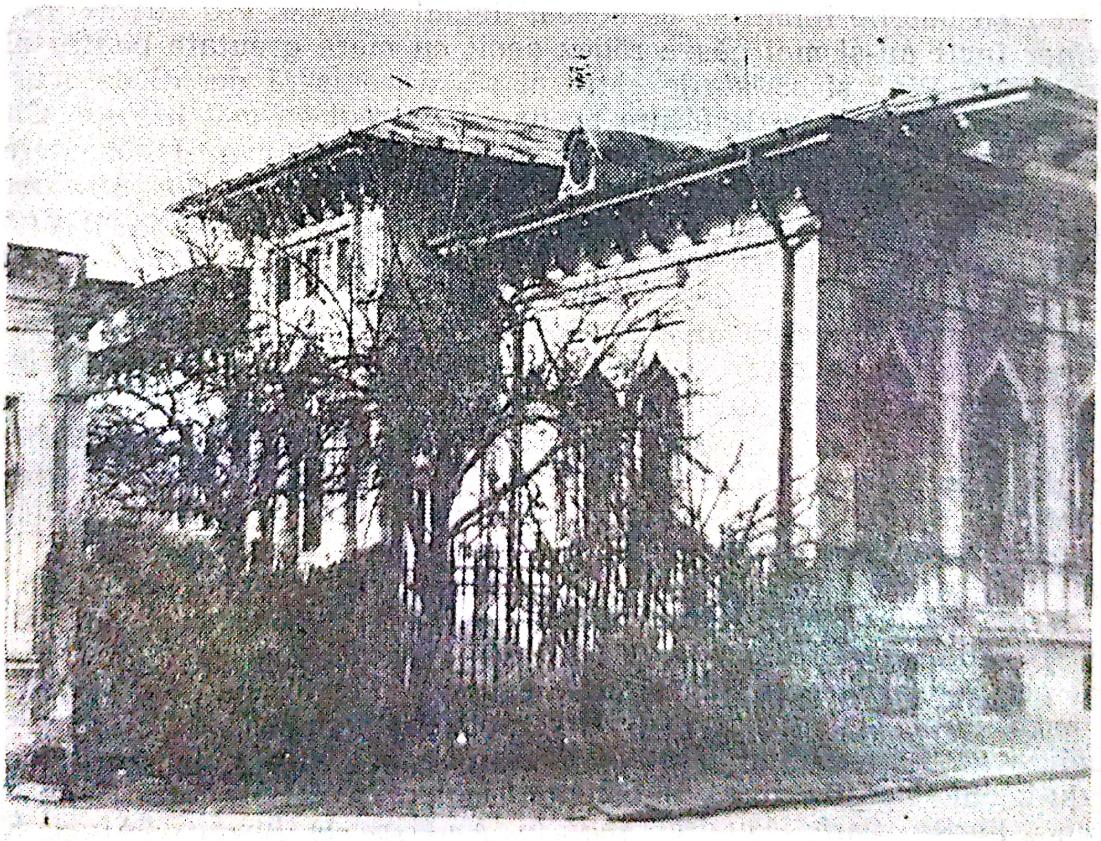
Gheorghe Brătianu

glumeț Ghermano, își joacă sălbile toate fetele soarelui — călugărul, după ce a cîntat împreună cu nepotul un cîntec care mergea la inimă, generos ca întotdeauna, a scos o pungă și a pus-o pe masă, spunînd:

— Aici sînt 100 de galbeni pentru Gheorghiță și voi mai avea eu grijă să nu-i lipsească nimic. Și să știți bine că acest fecior al nostru — și al nostru îi vor spune în curînd toți cei care îl vor auzi cîntînd și la Milano, și la Viena și la Paris și la Berlin și în oricare oraș al lumii unde se va duce — acest Gheorghe Brătianu are mare talent și se va bucura de un succes tot atît de mare și mulțumirea sufletească a noastră nu va mai cunoaște margini. Va cînta, va cînta cît îl va ajuta glasul și inima, căci el cîntă mai mult cu inima, dar pînă la urmă, așa cum am gîndit cu toții că e bine, va fi și un foarte bun profesor de muzică iar nu de limba română cum a vrut taică-său. Și pe noi toți să ne ajute Dumnezeu să-l primim acasă, într-o Românie liberă, independentă și întregită în hotarele ei firești, cum era pe vremea strămoșilor daci. Eu sînt foarte mulțumit că am un nepot care mi-a moștenit vocea. Dar eu nu am știut ce să fac cu vocea că nu am avut talent. Bă-

iatul nostru are însă și voce și talent. Și știți voi ce este talentul? Un soclu pentru statuia sonoră a cîntecului. Și cu cît acest soclu este mai temeinic, cu atît și cîntecul este mai măreț. Cu un asemenea talent și cu o astfel de voce înseamnă să fii foarte bogat. O bogăție care-ți dă satisfacții pe care aurul nu ți le poate da niciodată. Ba aurul te lipsește și de bucuriile simple cu care viața vine înaintea fiecăruia. Dreptu-i ca toți să-și trăiască viața și să n-o lase să se scurgă prin scocuri de moară blestemată, că nu va avea niciodată pîinea bucuriei pe masă...

La numai o lună după plecarea în Italia, în toamna lui 1866 Gheorghe Brătianu își anunță familia, că, după cîteva spectacole în care a cîntat în corul de bărbați de la Teatrul de Operă Scala din Milano a fost chemat de directorul teatrului care i-a spus: — Nu prea am avut mare încredere în vocea dumitale. Poate ai și observat că te-am primit cu destulă răceală. Frații Corti îmi vorbiseră foarte frumos despre succesul pe care l-ai avut la București. Eh, producție de conservator, mi-am spus! Cine n-o aplaudă cînd în sală sînt numai părinții și prietenii absolvenților? Și apoi mi-ai și părut prea încrezut, dacă nu chiar mîndru de dumneata. Acum, însă, după ce te-am auzit de cîteva ori, după ce ți-am urmărit prezența în scenă, îndoielile mele s-au risipit. Cred în dumneata, în vocea și în talentul dumitale. Sînt convins că vei face o foarte frumoasă carieră. Depinde însă foarte mult și de dumneata. Succesul nu vine singur și foarte greu, dar pleacă sin-



Casa familiei Brătianu din strada Cuza Vodă.

Scanned with OKEN Scanner

gur și foarte ușor! Va trebui să muncești foarte mult și să te dăruiești muzicii cu întreaga dumitale ființă. Muzica va trebui să fie destinul dumitale! Și ca să nu rămînem numai la vorbe, iată ce am hotărît. Vei juca rolul titular din *Cidul* de Massenet. Este un rol de mare anvergură. Cere extrem de mult dar și dă foarte mult! Vrei, sau mai bine, crezi că poți să-ți asumi o asemenea răspundere? Nu-mi răspunde acum. Mai gîndește-te. Un asemenea rol poate să te înalțe, dar poate să te și doboare. De aceea îți las cîteva zile de gîndire. Dar nu prea mult.

Gheorghe Brătianu a acceptat rolul imediat și a avut un succes de zile mari. Se impusese de la prima intrare în scenă, atît prin ținuta sa impecabilă, cu gesturi firești, de parcă ar fi fost la al nu știu cîtelea spectacol pe scenă, nu debutant, cît și prin glasul său care a cucerit prin acele volute de bas cantabil care veneau spre urechea rafinată a milanezilor, ca o boare primăvăratecă printr-o grădină de cireși înfloriți, poate uneori cam prea înaltă, dar fără a sfida culmile, ci încununîndu-le cu frumusețile adevărului. Unanime au fost aprecierile că noul solist al Scalei este o achiziție care se înscrie la loc de cinste în registrul gloriilor sale. De fapt, acesta a fost examenul de maturitate artistică. Aflîndu-se în competiție cu artiști la al căror nume, cu puțină vreme în urmă, cînd era elev al Conservatorului din București tresărea, cuprins de un fel de cutremur lăuntric, Gheorghe Brătianu își căuta puncte de sprijin în ființa sa care, în preajma celor 20 de ani, se dăruise total creației și nu mai cunoștea alte pasiuni decît cele legate de Operă. Orele de repetiție, orele de spectacol se cronometrau cu bătăile inimii și, de aceea, timpul petrecut era atît de plenitudinar încît nu-și mai găsea răgaz decît cu mare greutate pentru alte preocupări. Pînă și scrisorile către ai săi deveniseră destul de scurte, informative, fără a se desfășura pe pagini întregi ca mai înainte. Cîteodată trimitea numai ziarele cu cronicile muzicale care-l considerau, așa cum spuseseră și frații Corti că va fi „glasul de aur al Operei Scala din Milano". O făcea mai ales pentru bătrînul protopop Constantin Brătianu și pentru unchiul Ghermano, pe care-i știa cît de dornici sînt să afle știri noi despre încă un triumf al băiatului. Dar și de la aceștia primea din cînd în cînd cîte un ziar unde se aflau subliniate informații artistice referitoare la marile succese pe care le obținea basul român Gheorghe Brătianu.

La mai puțin de un an de la spectacolul de debut, în 1867, Teatrul de Operă Scala din Milano pleacă într-un turneu de lungă durată împreună cu Adelina Patti, Marietta Albani, Clara Novella și Giuditta Pasta, personalități muzicale de mărimea întîi, cărora tînărul bas român le-a impus prin cordialitatea unui caracter deschis, care știe să se dăruiască fără rezerve și care primise din zăcămintele spirituale ale poporului român un bogat fond de omenie care se face simțită, fără ostentație, tocmai atunci cînd este nevoie de aura ei dătătoare de pace. Puțin mai în vîrstă decît tînărul bas român (născută în 1843) Adelina Patti l-a prețuit mult pe Gheorghe Brătianu și l-a susținut la rîndu-i, cînd acesta avea momente mai grele de trecut. Astfel, la Viena, Berlin, Paris, Londra, apoi în America la Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideo, Santiago de Chile ș.a. într-un turneu epui-

zant, care le-a solicitat artiștilor eforturi inimaginabile dar care le-a dat și mari satisfacții, Gheorghe Brătianu se afirmă tot mai mult, numele său este subliniat în cronicile elogioase care se publică în presa cu tiraje fabuloase, subliniindu-i-se tehnica desăvîrșită, stilul de o rară distincție și ținuta scenică ireproșabilă. De asemenea se notează că în interpretarea sa, muzica și textul dramatic se îmbină într-o perfecțiune indestructibilă. Cuvîntul primește de la muzică o transfuzie de sînge nou, renaște parcă din combustia sonoră și asemeni păsării de foc se avîntă în spațiile refuzate pînă atunci. Treaptă cu treaptă, gloria îi oferă lui Gheorghe Brătianu o scară amețitoare pentru oricare altul dar nu și pentru tînărul artist român care-și avea codul său de norme morale peste care nu au putut să treacă tentațiile lumii cosmopolite.

Este o parte, orfică aproape, a lui Gheorghe Brătianu, incredibilă chiar și pentru dînsul mai tîrziu, cînd totul, fastul spectacolelor de operă, ropotul de aplauze, bancheturile, felicitările, ofertele de noi contracte, luxul tentacular care-l urmărea peste tot în marile metropole îl invada, îl înnăbușea, dar nimic nu l-a făcut să-și uite patria, oriunde ar fi fost, dorul de țară l-a urmărit permanent. Această perioadă din existența lui Gheorghe Brătianu, extrem de agitată, într-adevăr i-a dat și mari satisfacții dar și o inimaginabilă mistuire internă, deoarece fiecare nou succes devenea un moment de confruntare cu sine însuși, și o severă verificare a mijloacelor de expresie de care dispunea, solicitîndu-i necontenit rezerva de forțe pentru a fi oricînd gata să răspundă unei noi confruntări și bineînțeles să corespundă unor exigențe sporite. Da, aceasta îi era viața! O viață care, privită de departe, părea de o linearitate netulburată, dar judecată din interiorul ei, era încărcată de servituți, cu un cod care nu permitea nici o interpretare personală, unde indisciplina se sancționa imediat prin refuzul violent nu numai al succesului dar chiar și numai a prezenței pe scara valorilor.

Regretul nostru este nespus pentru că întreaga corespondență trimisă familiei din această perioadă, care, din cît știm, se constituia ca un adevărat „jurnal de bord" al turneelor sale în număr de 15 — în aproape toate continentele lumii, tot acest corpus informațional și fără îndoială și sentimental de sute și sute de pagini s-a mistuit în jarul necruțător al timpului. Și dacă mai putem găsi cîteva puncte de reper pentru reconstituirea — summa summarum! — a acestei vieți de ctitor al muzicii românești, aceasta se datorește faptului că am avut sprijinul dat, cu toată înțelegerea, de Thea Brătianu — soția unuia dintre cei trei băieți ai lui Gheorghe Brătianu, colonelul de cavalerie Gheorghe Brătianu căzut la datorie la 13 martie 1945 — care deși nu l-a cunoscut pe tatăl soțului său, din povestirile acestuia, i-a păstrat lui Gheorghe Brătianu o amintire de neuitat.

De la Thea Brătianu știm că Gheorghe Brătianu a cîntat în *Traviata* lui Verdi alături de celebra Melba — obținînd unul din cele mai notorii succese ale sale. De asemenea, în opera *Attila* a lui Verdi, Gheorghe Brătianu a avut un succes foarte mare, dar care era să-i fie fatal.

— Rolul lui Attila cerea să fie îmbrăcat cu blănuri grele — povestește Thea Brătianu — și sala fiind foarte încălzită, cu toate locu-

rile ocupate, bisurile repetate l-au scos din sărite pe Gheorghe Brătianu și după multe ieșiri la rampă, și-a aruncat blănurile de pe el, spunînd : — Nu mai pot ! Blănurile lui Attila m-au sufocat ! Parcă am făcut o baie de aburi ! Sînt numai transpirație. Cum nu a avut răgaz să se schimbe, deoarece admiratorii săi au năvălit în cabina sa să-l felicite pentru marele său succes și l-au luat aproape pe sus ca să-l sărbătorească, în febra acestei apoteoze, nedîndu-și seama de diferența de temperatură a răcit foarte grav. Frisoane, temperatură mare. Pneumonie. A fost îngrijit în cele mai bune sanatorii de către medicii cei mai renumiți. S-a făcut bine dar tot restul vieții s-a resimțit de pe urma acestei răceli.

Revenit în patrie a înțeles că pneumonia de care suferise îi va refuza viza de trecere peste hotare pentru a mai străluci pe scenele teatrelor din străinătate. Cu această convingere, resemnat dar nu învins, s-a întors acasă.

După ample discuții cu familia care-l implora să se odihnească, să-și mai adune forțele, Gheorghe Brătianu s-a hotărît să se prezinte la un concurs pentru catedra de canto, solfegii și principii elementare de la Conservatorul de Muzică din București, care devenise liberă prin demisia profesorului Ioan Cartu. În cei aproape 10 ani de activitate, profesorul Ioan Cartu lăsase o tradiție peste care nu se putea trece ușor : a rigorii științifice, a competenței profesionale, a pasiunii didactice. Își făcuse studiile de perfecționare în Franța și devenise adeptul școlii armonice occidentale pe care o considera „simplă, exactă și proprie de a cuprinde în ea și dezvolta cele mai sublime variațiuni ale melodiei și ale combinărilor melodice" [1].

Gheorghe Brătianu nu concepea prezența sa la catedra pe care o ilustrase Ioan Cartu decît ca o continuare, poate într-un alt stil, dar cu aceeași substanță, cu aceeași bogăție de idei, cu aceeași siguranță a expunerii cursurilor. Știa că îi va fi nespus de greu să reziste numai cu jumătate din leafa de profesor.

A plecat totuși la Paris în toamna lui 1875 și din primele zile a început să studieze cu profesorii pe care și i-a ales. Dar tot din primele zile și-a dat seama că nu va putea rezista cu puținii bani pe care îi primea de la catedră. Masa, casa, profesorii, nevoia de a merge la cîte un spectacol, la concerte, procurarea cărților de care avea nevoie pentru perfecționarea pregătirii sale profesionale, toate acestea l-au determinat să ia o hotărîre care aruncă o nouă lumină asupra dragostei sale pentru muzică. Și-a ipotecat casa din București.

Cu banii primiți pentru ipotecă a continuat să ducă aceeași existență modestă, locuind într-o cămăruță unde de abia avea loc un pat și pianul de care nu se despărțea niciodată. Pentru că dacă medicii nu-i mai îngăduiau să cînte pe scenă, nimeni nu-l putea opri acasă să nu se mărturisească pianului cîntînd ariile cele mai scumpe inimii sale, sau chiar încercînd să compună melodii noi pentru îmbogățirea repertoriului muzical al Conservatorului. În felul acesta : cursuri de perfecționare, exerciții și creație muzicală, vizitarea muzeelor, spectacole,

[1] Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 100 ani — 1864-1964, Edit. muzicală 1964, p. 25.

concerte, plimbări pe marile bulevarde, scrisori către cei din țară, familie, prieteni, timpul în Parisul anilor 1875—1877 a trecut destul de repede pentru bărbatul acesta care părea așa de bine clădit, care se apropia de vîrsta de 30 de ani fără să fi avut vreo altă mare pasiune în afară de muzică. Acum se hotărîse să-și întemeieze o familie mai ales după ce l-a întîlnit pe Gh. Dem. Teodorescu care venise și el la Paris pentru pregătirea doctoratului. Erau cam de aceeași vîrstă — numai că Gh. Dem. Teodorescu se fixase mai temeinic în cultura românească prin studiile sale publicate în *Convorbiri literare, Columna lui Traian, Românul* ș.a. ca un spirit îndrăzneț mai ales în domeniul cercetărilor folclorice unde stabilise criterii științifice pentru culegerea și interpretarea acestui tezaur național de sentimente și năzuințl patriotice. Întîlnirea lui Gheorghe Brătianu cu Gh. Dem. Teodorescu a fost reconfortantă și stimulatoare.

Gheorghe Brătianu își termină studiile de perfecționare în mod strălucit și revenind în țară către sfîrșitul anului 1876 își reia catedra de teorie și solfegii, canto și principii de la Conservator și se pregătește pentru a se statornici într-o casă a sa cu soția și copiii.

Avea o familie destul de numeroasă — trei băieți, Emil, Ionel și Gheorghe și trei fete : Alexandrina, Maria și Jeana. Seara începea să le povestească diferite întîmplări din timpul zilei sau se așeza într-un fotoliu cu o carte în mînă și dacă era rugat de copii, începea să citească vrăjindu-și mai ales copiii cei mai mici care adormeau repede cu fețele înseninate sub puterea miraculoasă a cuvîntului.

Își dorea însă o casă care să-i asigure o pace confortabilă, în același timp să-i satisfacă gustul artistic.

Casa și-a construit-o în anul 1894 după un proiect în stil bizantin adus din Franța. Decorurile și picturile pe întreaga suprafață și în interior, pereții, plafoanele, ușile fuseseră executate de maeștri italieni și germani. Ca arhitectură casa era unică în București. În această casă a lui Gheorghe Brătianu au fost primiți rînd pe rînd eminenții săi elevi Grigore Gabrielescu, Ion (Giovanni) Dumitrescu, Ion Băjenaru, Aurel Eliade, Dimitrie Popovici, Teodor Teodorescu, ș.a. dintre care cel dintîi ca și profesorul său, a cîntat pe scena Teatrului de operă Scala din Milano și împreună cu cel de al doilea i-au călcat pe urme acestuia, obținînd mari succese în America, cîntînd în *Tannhäuser* și *Lohengrin* de Wagner, în *Aida* de Verdi, *Faust* de Gounod, *Paiațe* de Leoncavallo ș.a.

Gheorghe Brătianu a fost bun prieten cu Alexandru Odobescu. Nu puține compoziții muzicale ale lui s-au desăvîrșit în urma observațiilor judicioase făcute de Alexandru Odobescu, cel care, încă din 1851, cînd era în vîrstă de 17 ani, în conferința „Viitorul artelor în România", arăta că nu are nici o valoare arta care se rupe de popor, că este absolut necesar „să se recunoască poporul în muzica sa, s-o guste și să tragă dintr-însa simțiri mari și nobile, căci aceasta este adevărata menire a muzicii și a artelor în general", cerîndu-i lui Gheorghe Brătianu să scrie o muzică demnă de un popor care poartă în sufletul său toată lumina dimineții și tăinuitoarea umbră a serii. „Trebuie o muzică pentru muncitorul român — mai spunea Al. Odobescu — pentru că muncitorul este stîlpul României. De la dînsul

învățăm a ne iubi patria ! Fiind în raport necontenit cu pămîntul țării noastre, el știe a-l iubi, a-l cinsti ! Pămîntul acela în care zace cenușa părinților săi, care suge necontenit sudoarea ce-i pică de pe frunte, din care răsare spicul de grîu ce-i va da hrana lui și a copiilor, acel pămînt e pentru dînsul un obiect sfînt de adorație ; și cu toate acestea acel pămînt nu e al lui. Este al *ciocoiului* care i-l dă și i-l ia după voia lui ! Atîrnarea groaznică ce pune la dispoziția stăpînului nu numai onoarea și viața țăranului și a familiei sale, ci chiar inima și conștiința sa."

Într-un asemenea climat, muzica lui Gheorghe Brătianu se statornicea în matca patriotismului, a unor revendicări care deși nu mergeau atît de profund ca tezele lui Alexandru Odobescu, promovau totuși o ideie de luptă împotriva asupririi, a oricărui stăpîn dinăuntru sau din afara țării, cum se poate vedea de altfel destul de limpede în compoziția sa intitulată *Domnul Tudor* (voce și pian) pe versuri de I. Niculescu.

Dar climatul acesta de prietenie creatoare a fost curmat brusc prin moartea tragică a lui Al. Odobescu la 10 noiembrie 1895, așa cum peste 5 ani (în 1900) avea să-l părăsească și celălalt bun prieten Gh. Dem. Teodorescu.

Îl mai încălzeau veștile primite de la unul din cei mai destoinici elevi ai săi, D. G. Kiriac, ce plecase în 1892 la Paris, devenind primul elev român care urmează cu regularitate cursurile de la *Schola Cantorum* și care, după patru ani de studii, la îndemnul magiștrilor săi Paul Vidal și Vincent d'Indy își clădește idealul său despre muzică „formulîndu-și totodată și principiile sale de compoziție, interpretare și mai ales de elaborare a unei metode de culegere și cercetare a muzicii noastre populare". (D. G. Kiriac — *Pagini de corespondență*, București, Editura muzicală, 1974). Profesorul Gheorghe Brătianu, informat despre aceste preocupări ale fostului său elev, va cunoaște bucuria datoriei împlinite, înțelegînd că „idealul despre muzică" al lui D. G. Kiriac ca și „principiile" s-au clădit pe un fond de cunoaștere, bine asimilat, încă din anii cînd urma cursurile Conservatorului de muzică din București, unde, rigoarea profesorului de principii elementare și-a pus amprenta pe întreaga structură intelectuală a lui D. G. Kiriac, făcînd dintr-însul „un muzician complet, pătruns de un grav simț de răspundere".

Ca profesor la clasa de principii continuă direcțiile teoretice stabilite de predecesorii săi Ioan Cartu și Eduard Wachmann, care puneau accentul pe însumarea unui fond de cunoștințe muzicale care să reprezinte puncte cardinale pentru justa orientare a elevilor în spațiul vast al muzicii. Goluri în sistemul de predare erau destule și nu puteau fi acoperite numai făcîndu-se apel la *Noțiunile speciale de muzică* elaborate de Eduard Wachmann. Dîndu-și seama de această carență pedagogică, profesorul Gheorghe Brătianu elaborează la rîndul său o *Teorie elementară a muzicii* și pune la punct *Exercițiile practice și studiile melodice pentru învățămîntul muzicii vocale*, anul 1—4 pe care le tipărește între anii 1890—1893, continuînd seria de tipărituri începută în 1891 cu *Teoria elementară a muzicii* (ediția a II-a revăzută și modificată, București 1892), cu *Abecedar muzical teoretic și*

practic, București, 1894 și *Curs teoretic-practic de muzică vocală pentru școalele secundare de ambele sexe* (clasa 1—IV), București, 1899—1900.

Judecate astăzi, aceste lucrări, evident nu ne mai satisfac spiritul de exigență, iar modalitățile stilistice care stau la baza unor considerente contemporane nu și-ar mai găsi locul într-un asemenea *cod de principii* oricît s-ar recomanda ele de elementare. Totuși nu trebuie trecut cu vederea că în aceste lucrări cu caracter școlar, totul este explicat cu claritate, competent și cu multă pasiune pentru muzică. Se vorbește o limbă literară, exemplificările sînt adecvate deoarece profesorul nutrea ambițioasa dorință ca toți elevii săi, indiferent de potențialul lor de cunoștințe muzicale cu care intraseră la Conservator, să-și poată pune în valoare absolut toate valențele spirituale pentru ca, sprijinit pe un asemenea „summum", să-și poată impune clasa. Cronicarul revistei muzicale *Doina* scrie cu prilejul examenelor de sfîrșit de an 1884: „În privința rezultatelor obținute la examene, vom vorbi despre fiecare obiect în parte. Vom începe dar cu *clasa de principii* al cărei profesor este G. Brătianu.

Studiul așa numit *Teoria elementară* este baza învățămîntului muzical. Această catedră a fost totdeauna favorizată de împrejurări. La început a avut de profesor pe Ioan Cartu, ale cărui aptitudini pentru acest învățămînt sînt memorabile. Calitățile și fermitatea înlocuitorului le vom arăta prin deplinul succes ce elevele acestei clase l-au obținut la examene.

„Metoda și aptitudinea unui profesor se constată nu prin răspunsurile precise numai a cîtorva elevi, ci din răspunurile tuturor; căci metodul este mijlocul de a ridica pe un elev cu mai puțină inteligență la nivelul celui mai inteligent. În clasa dlui Gh. Brătianu nu se poate stabili diferența între 8 elevi; toți răspundeau cu aceeași preciziune și claritate. O altă serie de elevi răspundeau foarte puțin mai slab, dar care erau pe deplin stăpîni pe materie. Aceasta denotă dar, că d. Brătianu este un profesor metodic cu care se poate felicita conservatorul" (*Doina*, anul 1, nr. 19, vineri 15 iunie, 1884).

Ideile despre muzică, ca un rezultat concret al metodologiei sale de predare, s-au sădit adînc în memoria celor mai buni elevi ai săi. Ei nu și-au uitat profesorul și la rîndul lor, peste ani, le-au transmis cu fidelitate noilor generații de elevi ai conservatorului. Astfel D. G. Kiriac care a absolvit cu premiul I în 1885, cu adevărat continuatorul tradiției lui Gheorghe Brătianu, consolidînd bazele cursului de principii și armonie, își definitivează propria metodă pedagogică definită „prin precizie și claritate în expresie". Dar nu numai principiile muzicale au fructificat în cel mai bun elev al lui Gh. Brătianu, ci și virtuțile de patriotism artistic, am putea spune de umanism al artei românești. D. G. Kiriac îi scrie elevului său I. D. Chirescu: „Pentru a compune muzică bună și trainică se cere muncă multă, perseverență la lucru și entuziasm. Să bată inima tare; să nu vă îmbrăcați cu hainele altora, să fiți așa cum vă arată portul..."

Și mai departe: „Pentru noi se mai cere un lucru de foarte mare preț: se cere să cîntăm precum vorbim, românește, cu vremea să ajungem la formarea unui stil românesc în muzică /.../ Muzicanții

noștri vor trebui să străbată același drum care s-a urmat în literatura noastră" (Concepția pedagogică și de creație a lui D. G. Kiriac oglindită în corespondența cu I. D. Chirescu, *Muzica*, X (1960), nr. 12, pag. 28—35).

Lucrările cele mai semnificative ale lui D. G. Kiriac, atît opera teoretică, densă, perfect cizelată cît și creația muzicală, în trăsăturile sale quintesențiale, poartă ecouri bine asimilate din învățătura lui Gheorghe Brătianu. De altfel această operă a fost apreciată și de un spirit de o rigoare inflexibilă cum a fost G. Stephănescu pe baza recomandării căruia a și fost aprobat de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice *Cursul teoretic-practic de muzică vocală pentru școalele secundare de ambele sexe*.

Transcriem această recomandare :

Domnule Ministru,

Conform invitării dumneavoastră cu nr. 1838 din 24 februarie 1901, am cercetat *Cursul teoretic și practic* de muzică vocală al dlui G. Brătianu, profesor la Conservator.

După cum am observat, cursul, atît teoretic cît și practic, este conform cu noua programă, expunerea este clară și concisă, iar studiile sînt într-o formă plăcută și bine lucrate pentru voce ; astfel, eu cred că este drept ca dumneavoastră, Domnule Ministru, să dați aprobarea cuvenită acestui curs.

Primiți, etc. G. Ștefănescu

Pentru a ne da seama și de modul de exprimare al profesorului Gheorghe Brătianu să transcriem cîteva dintre caracterizările sale despre autorii pieselor corale cuprinse în *Colecțiunea* însoțită de schițe biografice. La Felix Mendelssohn-Bartholdy este subliniat „caracterul particular al compozițiilor" care, dincolo de alte aspecte „reunesc delicatețea melodiei italiene cu cele mai avansate și originale combinațiuni armonice", iar cel al compozițiilor lui Robert Schumann „constă mai cu seamă în aceea că el neglijează cu intențiune regulile stabilite ale artei și tradițiile clasice fiind unul din cei dintîi dintre propagatori ai muzicii zisă a viitorului și al cărei cap de școală devine mai tîrziu Wagner". Din muzica lui Karl Maria von Weber sînt menționate *Fiica Pădurilor* compusă la 14 ani, faimoasa Cantată *Luptă și Victorie* și *Cîntecele patriotice* care „entuziasmînd tinerimea germană o aruncă în lupta pentru Independență".

Desigur, pentru elevii școalelor secundare cărora le era destinată această *Colecțiune*, introducerea chiar și pe dimensiuni atît de restrînse a unor schițe biografice și caracterizări despre operă, alegerea unor anumite pagini cu caracter eroic mobilizator, a însemnat foarte mult, plecînd de la cursuri cu cîntecul pe buze, mai ales cînd și muzica și versurile înflăcărau inimile lor tinere, ca *Trubadurii* lui Robert Schumann : „Toți la luptă, toți să sară / Trubadurii cei semeți / Să arate-n lupta rară / Că sînt bravi, sînt îndrăzneți !"

Sigur, muzica nu atinsese culmile pe care poezia românească le cucerise prin Eminescu în primul rînd. Le va cuceri prin genialul George Enescu, dar felul cum profesori ca Eduard Wachman, Alexandru Flech-

Scanned with OKEN Scanner

tenmacher, George Stephănescu, Ioan Cartu și Gheorghe Brătianu își cultivau elevii pentru a le spori dragostea față de un studiu care nu le oferea perspectiva de aur, această preocupare plină de abnegație, uneori de a le deschide, într-o zare nu lipsită de furtuni o cale rodnică pentru a se așeza și muzica noastră, așa cum se așezase și poezia, pictura și sculptura pe fundamentări care nu mai aveau cum să se tulbure de imprevizibilele seisme pe care viitorul le purta în tainițele sale, asemenea eforturi nobile, o asemenea dăruire spirituală nu poate fi neglijată, fără de ea neputîndu-se concepe impetuoasa dezvoltare pe care o va aduce, încă din primele sale decenii, secolul XX.

De aceea orice intițiativă, orice succes al acestor oameni, nu poate lipsi din încercările, cum este și a noastră, de a restitui prezentului, în căldura lui umană, cîteva din flăcările a căror dogoare mai stăruie sub cenușa anilor.

Acum cînd ne apropiem de sfîrșitul schiței noastre monografice ni se pare că totuși lui Gheorghe Brătianu i-a lipsit un punct de sprijin cu toate că s-a bucurat de mari prietenii, dar nu din domeniul muzicii — care a făcut ca numărul compozițiilor sale să fie atît de scăzut. Cum aici însă nu este locul unei analize mai aprofundate și cum nici cercetările noastre nu au epuizat toate posibilitățile, sperăm ca numărul acestor creații să sporească.

Pînă în clipa de față ele sînt următoarele :

Muzica corală : — Imnul serbării (1884), cor pentru voci egale ; *Tricolorul român* (1886), cor mixt pe versuri de Scipione Bădescu ; *Imn* (1890) cor pentru voci egale, *La hotare* (1897), cor pentru voci egale, versuri de V. D. Păun ; *Marșul Ferentarului* (1897), cor pentru voci egale pe versuri de D. Bolintineanu ; *Imnul Școalelor* (1898), cor pentru 3 voci egale, versuri de V. D. Păun ; *În zori*, cor mixt ; *Muzica vocală : Domnul Tudor*, versuri de I. Niculescu ; *La Români*, versuri de P. ; *Dedicațiune*, versuri de N. T. Orășanu ; *Rănitul de la Plevna*, romanță, versuri de P. ; *Marie*, romanță, versuri de S. Scurtu ; *Aleargă, române*, cîntec de război, versuri de Al. Sihleanu ; *Suvenirile Juneței*, versuri de Ghenadie ; *Streinul*, romanță pe versuri de Al. Sihleanu ; *Marșul Independenței armatelor române*, versuri de N. T. Orășanu ; *Aș vrea să știu*, romanță, versuri de Th. Sachelarie ; *Cîntai noaptea printre stele*, romanță națională, versuri de N. T. Orășanu ; *Ce pot să mai sper*, romanță, versuri de C. Economu ; *Pînă la tine cînd o să ajung*, versuri de Pappini ; *Suvenire*, romanță, versuri de Vinci.

Dintre acestea, cîntecul național *Domnul Tudor* cu versurile sale „Cine trece Oltul mare / Ce viteaz răzbunător /", un marș patriotic încheiat de o horă românească, a fost unul din cele mai răscolitoare cîntece de masă care ne-au rămas din creația muzicală a precursorilor. Pe impetuoasa coloană melodică a acestui cîntec scris de Gheorghe Brătianu se va sprijini arcada sonoră a marelui oratoriu al lui Gheorghe Dumitrescu, melodia lui G. Brătianu rămînînd ca un imn de biruință, al dreptății și patriotismului românesc de-a lungul întregului oratoriu, aducîndu-ni-l pe autorul său în contemporaneitate cu toată aura lui de romantic peregrin pe meridianele unei lumi care-și aflase în cîntecul său integritatea spirituală.

Scanned with OKEN Scanner

Puțin, foarte puțin. Dar așa cum ne-am exprimat părerea este posibil să mai fie încă multe alte compoziții aparținînd lui Gheorghe Brătianu, dar timpul le-a împrăștiat cine știe pe unde, vor fi zăcînd în scrinurile intime ale unor prieteni mai apropiați sau mai îndepărtați care-l vor fi auzit cîntînd măcar odată, dar nu l-au putut uita. Căci se obișnuia — după cum ne comunica Thea Brătianu — pretutindeni, în saloane, reuniuni populare, petreceri să se spună despre romanțele lui Gheorghe Brătianu că sînt inegalabile, că dacă ai avut fericirea să le auzi numai odată cîntate de el cu vocea lui puternică și răsunătoare, de bas cantabil, nu te-ai mai fi săturat ascultîndu-l. Erau în vocea lui, îndrăgostite, privighetorile lunii mai cu inefabila șoptire a frunzișului de mesteacăn, era tot pămîntul patriei cu miracolele lui înveșmîntate într-un cîntec de tinerețe fără bătrînețe și de viață fără de moarte!

De neuitat era și cînd povestea. Punea un mare preț pe cuvînt. — Cuvîntul — spunea — este un bun comun, ne turnăm în cupa lui tot soarele din inimă. Atunci cum să nu-l rostim frumos? Cum să nu-i dăm viață din viața noastră, cînd el despre viața noastră vorbește, despre lupta pe care o dăm să ne facem fiecare clipă mai frumoasă, mai plină de căldura sentimentelor adevărate, demne de numele de om. Am cunoscut un scriitor care nu se așeza la masa de lucru decît îmbrăcat în haine de sărbătoare. Așa ar trebui să vorbim; îmbrăcați în haine de sărbătoare! Numai atunci cuvintele noastre vor putea să ne mărturisească, vor putea ajunge la oameni, vor intra în casa lor, în sufletul lor ca niște oaspeți așteptați cu drag și așezate la masă, la loc de cinste.

Nu făcea altfel!

Tot timpul vieții a căutat oameni, a făcut totul ca prietenii să se simtă bine în preajma sa. A păstrat o legătură strînsă cu cercurile muzicale și culturale din străinătate, unde era iubit și stimat. Posedînd la perfecție limba franceză și italiană, întreținea o corespondență bogată care, din păcate, s-a pierdut. În călătoriile prin țară, se interesa de lucrările sale, atît de creația muzicală cît și de cărțile teoretice, dacă sînt înțelese bine și aplicate creator. Dar nu a făcut numai atît. A organizat și condus cel dintîi mare ansamblu vocal la Ateneu, format din elemente mixte provenite de la școlile secundare unde era profesor de muzică și pe care le-a îndrumat în timpul anilor de învățămînt, orientîndu-le cei dintîi pași și căutînd să le pună în valoare aptitudinile pentru muzică. De acest ansamblu s-a ocupat timp de 20 de ani. De asemenea a fundat în 1884 Societatea muzicală *Uniunea corală din București*, a înființat *Corul bisericii Sf. Spiridon* în anul 1877, cor marcat de entuziasmul ce cuprinsese întreaga țară sub steagul Independenței și pe care l-a dirijat pînă în anul 1905 cînd s-a stins din viață.

Dar nu numai atît.

Cu cîțiva ani înainte de moarte a început să lucreze la opereta *Izbînda dragostei* pe un libret de N. Ținc cu subiect din timpul Războiului de Independență. O poveste de dragoste specifică acestui gen, fără dramatism, dar izbutind să proiecteze un fascicol de lumină asu-

pra unor sentimente frumoase pe care destinul personajelor le pune la încercare tocmai pentru ca „izbînda dragostei" să fie şi mai cuceritoare în final.

Gheorghe Brătianu — ne relatează Thea Brătianu — a terminat cele două acte ale operetei. După ce a terminat cel de al doilea act — ultimul prin luna octombrie 1904, l-a chemat pe autorul libretului pentru ca împreună cu acesta să stabilească o perfectă concordanţă între muzică şi text. Mai înainte de a sosi N. Ţinc, s-a aşezat la pian şi a început să cînte cîteva arii din actul al doilea. Zoe, soţia sa, asculta, aşezată pe canapea, într-o tăcere prevestitoare de furtună. Nu fusese de acord să compună muzica pentru această operetă. Fiind extrem de geloasă, vedea peste tot numai rivale. La un moment dat s-a ridicat de pe canapea şi i-a spus : — Se vede că o iubeşti foarte mult pe Marioara dumitale. N-ai scris niciodată o muzică atît de plină de sinceritate. Cine ştie la ce femeie te-ai gîndit cînd ai scris. Compozitorul a izbucnit în rîs. — Acesta este cel mai frumos omagiu pentru muzica mea. Înseamnă că este adevărată. — Da, foarte adevărată, i-a replicat soţia. Tocmai atunci a sosit N. Ţinc împreună cu două artiste lirice, venite ca să asculte muzica în vederea unei eventuale distribuţii. Gheorghe Brătianu s-a dus să-şi întîmpine oaspeţii, lăsînd partitura pe pian şi cînd s-a întors s-o ia nu a mai găsit-o. Plin de uimire şi-a întrebat soţia : — Unde este partitura ? — Acolo, i-a răspuns aceasta laconic, arătînd cu mîna soba în care ardea un foc mare cu flacără albastră.

Gheorghe Brătianu a amuţit. Într-un tîrziu, revenindu-şi a mai apucat să spună : — Ce mă fac eu acum ?

Au fost ultimele cuvinte pe care le-a mai spus atunci. S-a refugiat în muncă, poate a încercat să reconstituie actul II din opereta *Izbînda dragostei* mistuit de flăcările geloziei, poate a scris altceva, nu se ştie. Se ştie numai că a stat de vorbă cu fiul său, Ionel Gh. Brătianu, şi peste puţină vreme de la această întîmplare, la 18 mai 1905 a plecat dintr-o viaţă care ar mai fi putut să-i dea mult.

Şi astfel *Izbînda dragostei* a fost cîntecul său de lebădă !

Viaţa lui Gheorghe Brătianu s-a înscris într-un cod al muncii perseverente, al unui ideal căruia i s-a dedicat cu toate puterile sufletului. Nu a păstrat nimic numai pentru sine şi a dăruit cît mai mult celor cu care a venit în contact. I-a plăcut liniştea, i-au plăcut călătoriile. Vacanţele şi le petrecea cît mai departe de ghilotina nimicitoare a Bucureştiului. De obicei pleca la Sinaia, în domnia aurului verde al pădurilor de brazi şi sub veghea tutelară a piscurilor de munte, care te fac să uiţi tot ce a fost şi să nu te gîndeşti la ce ar putea să mai fie. Dar hotelurile îl iritau. Nu se mai simţea bine ca altădată. Şi-a cumpărat atunci o vilă la Sinaia, cum dorise, „cu poziţie frumoasă, între păduri". Dar primele luni de şedere s-au transformat într-o muncă istovitoare pentru recondiţionarea lemnăriei, care era putrezită ; din cauza unei prea mari oboseli, s-a îmbolnăvit foarte grav. Glumea totuşi. — Nu m-a dat gata *Attila* — aluzie la spectacolul cu opera *Attila* de Verdi — cum o să mă dea gata vila ! A plecat la Bucureşti unde a venit episodul dramatic cu actul al doilea

Scanned with OKEN Scanner

al operetei *Izbînda dragostei*. N-a mai putut trece peste acest impas, plecînd regretat de toți cei care l-au iubit și stimat, în vîrstă de numai 58 de ani, dintre care cei mai mulți au fost aduși ofrandă pe altarul muzicii, muzica punînd pe numele său peceta perenității.

*

Ionel Gh. Brătianu, fiul lui Gheorghe Brătianu, s-a născut la 19 ianuarie 1885. A urmat cursul primar și liceul la București, la Gheorghe Lazăr, unde tatăl său era profesor de muzică. Încă din cea mai fragedă copilărie a manifestat un remarcabil talent muzical. De la cinci ani a început să studieze pianul în particular, cu profesorul Iliescu de la conservator. Acesta a rămas profund impresionat de capacitatea copilului de a asimila muzica. După primele noțiuni elementare micuțul Ionel Gh. Brătianu era capabil să citească un studiu de la prima vedere. Convingîndu-se și profesorul Gheorghe Brătianu — tatăl său — că fiul său este înzestrat cu un talent muzical care iese din comun, ca să nu se mai repete cele petrecute în propria sa copilărie care-i lăsaseră adînci cicatrici în suflet, cînd băiatul împlinește 12 ani, fiind încă elev de liceu îl înscrie la Conservatorul de Muzică

Ionel Brătianu

la cursurile maeștrilor Eduard Wachmann, Klenck, D. G. Kiriac și bine înțeles și la cursurile sale de teorie și armonie ; mai tîrziu va frecventa și clasa lui Castaldi.

În același timp, simțind nevoia să studieze mai mult, Ionel Gh. Brătianu mai lua lecții în particular cu D. G. Kiriac (fugă și contrapunct), cu M. Iliescu (pian) și Robert Klenck (vioară).

În toți anii de studiu, la liceu și Conservator el a obținut premiul I și a fost clasat primul la examenul de capacitate pe care l-a dat în anul 1908 definitivîndu-se la catedra de la Seminarul Nifon pe care o obținuse cu cîteva luni mai înainte de moartea tatălui său, din 18 mai 1905, și pe care o va păstra pînă în anul morții sale, 1921.

Tot prin concurs a fost numit profesor de muzică la Liceul Gh. Șincai, la Liceul Matei Basarab și la Pensionul de fete Pompilian.

Pe Ionel Brătianu compoziția îl pasionase încă din anii de adolescență. Tatălui său, care-i ceruse cu limbă de moarte să termine opereta *Izbînda dragostei,* îi promisese că se va pregăti cît timp va fi nevoie pentru a putea să-i îndeplinească această dorință, apropiindu-se de partitura care pentru el era sacră. Tatăl său îi lăsase „drept moștenire" norme de viață și de creație, care i-au devenit cu timpul adevărate legi sacrosancte. Era foarte serios, demn, cuviincios, dar și timid și visător. Suferea din pricina faptului că nu putea să meargă în străinătate să se perfecționeze, cum făcuse tatăl său. Cu timpul, însă, rana s-a cicatrizat, succesele care nu au întîrziat nici ele să vină l-au făcut și ele să uite de ceea ce numea cu un cuvînt „patima desăvîrșirii". Cu atît cît putuse să primească de la maeștri români, a căutat „să apropie cît mai mult catedra de bancă" să facă să dispară teribila „Terra incognita" dintre catedră și băncile din clasă, profesorul să se topească în marea respirație a elevilor într-o unitate de gîndire și de pasiuni. Și așa a și fost.

Iată-l evocat : „Un tînăr cu ochii mari, melancolici, ascunși în dosul ochelarilor. În adîncul lor plin de vise licărea o flacără potolită. Ca o floare gingașă se strecura printre noi, prin lumea de care se spunea adeseori cît este de rea.

Ce plăcute erau orele de muzică !

După ce munceam o jumătate de oră, așa cum profesorul nostru ne învățase să muncim, cu drag, ne repauzam. Era timpul cel mai plăcut. Profesorul nostru se așeza la pian, degetele lui zburau nevăzute pe clapele albe și negre. Pianul îngîna o romanță brodată pe versurile lui Eminescu care împrăștia aceeași melancolie ca și întreaga poezie a genialului poet. O ascultam încremeniți. Tîrziu, cînd se stingea ecoul celei din urmă vibrări, îl rugam să ne spună cine este compozitorul. Parcă-l văd cum ezita, lăsînd capul în jos. Nu-l lăsam în pace. Cînd nu mai putea să scape de noi, abia șoptea uitîndu-se în altă parte : Este de mine ! Atunci era tot parcă de foc ! Cînd se isprăvea ora îl rugam să mai stea cu noi. Cîte nu ne spunea atunci. Cu cîtă sfințenie ne vorbea de Eminescu. Îl adora !

Nu sînt ani mulți de-atunci. Doi sau trei.

Toamna trecută fostul meu profesor mi-a șoptit tot așa de sfios ca și odinioară : Am o operetă. O joacă iarna aceasta compania Grigoriu. Nu știu cum o ieși. E așa de ciudat publicul !"

Scanned with OKEN Scanner

Era vorba de *Izbînda dragostei*, care l-a stimulat să scrie o nouă operetă *Dora*. O uvertură grandioasă în care se cuprind toate stările sufletești. Finalurile actelor I și II sînt de o frumusețe rară. Muzica din aceste finaluri este impresionantă. Părțile corale sînt construite în așa fel încît ating sonorități grandioase." (I. Irim.).

Dar Ionel Brătianu s-a afirmat ca autor al unor operete de mare succes, gen pe care l-a abordat încă din anul 1905, cînd a compus muzica pentru *Urgisitul*, o dramă într-un act scrisă de Edgar Theodor Aslan, pe al cărui libret va compune, peste doi ani, în 1907, opera în două acte *Laura și Lorenzo*. Despre aceste lucrări presa vremii nu a vorbit, indiciu sigur că nu s-au reprezentat niciodată. De abia după 3 martie 1912 cînd Compania lirică *Grigoriu* îi joacă în premieră opereta *Izbînda dragostei* pe libretul lui Nicolae Ținc, numele lui Ionel Brătianu începe să fie prezent în presă și tot din același an el devine dirijorul acestei companii, post pe care îl va onora pînă în toamna anului 1921, toamna morții sale tragice.

Noua operetă *Dora* va fi prezentată în premieră la 17 februarie 1914. Subiectul ei părăsește terenul realităților imediate și se ancorează într-o lume de plăsmuiri fictive, cu prinți de un ridicol lamentabil, care nu întotdeauna știu ce vor, totul pus într-o maieutică derutantă, care se limpezește de abia în finalul care dă satisfacție bunului simț și iubirilor adevărate.

Peste doi ani Ionel Brătianu se va prezenta cu *Dragostea Corinei*, operetă în 3 acte pe un libret de cunoscutul autor de teatru A. de Herz și care s-a bucurat de cel mai mare succes. Subiectul simplu, dar cu puncte nodale care au solicitat compozitorului o înmlădiere a muzicii care i-a fermecat pe ascultători. Un bogat celibatar — Andrei Manea — vrea să-l însoare pe nepotul său Victor Manea cu scînteietoarea fată a unei moșierese, Corina. Ca să-l smulgă pe nepotul său din mrejele tentațiilor bucureștene, acesta este înștiințat că bogatul său unchi este pe patul de moarte și este necesar să meargă la conacul de la moșia unchiului cît mai repede ca să-l mai prindă în viață. Bineînțeles, Victor se grăbește dar un prieten al unchiului îi dezvăluie farsa. Nepotul face cale întoarsă la București. Unchiul se înfurie și-i suprimă nepotului orice sprijin material. Ba mai mult, însoțit de Corina și de mama ei vine la București, chipurile să-și caute o casă, deoarece s-a căsătorit, prezentîndu-i-o pe Corina ca pe soția sa. Văzînd cît este de atrăgătoare soția unchiului său, Victor, care se îndrăgostește fulgerător de Corina, vrea să treacă peste orice piedică și să devină soțul frumoasei doamne. Unchiul generos îi cedează nepotului pe frumoasa Corina cu obligația ca nunta să aibă loc fără întîrziere. Și astfel printr-o farsă, Andrei Manea își realizează visul de a-și căsători nepotul cu frumoasa și bogata Corina, iar nepotul fără să observe că în cumpănă se află, hotărîtoare, planurile unchiului, iubind-o sincer pe Corina, este fericit. Este tot un fel de *Izbîndă a dragostei* bineînțeles pe alte planuri, caracteristice genului, cu scene pline de amuzament, dialoguri saturate de vervă și momente peste care adie o ușoară briză romantică, atîta cît trebuie cu personaje care par la prima vedere intransigente, dar pe parcurs se dove-

desc cu o structură tipologică ameţitoare şi care i-au adus autorului un succes de zile mari, cu toate reminiscenţele din *Boema*.

Dar — se pare — că drumul succesului obţinut în aceste operete i-a fost deschis compozitorului de faptul că el a creat liedul românesc, asemănător celui german creat de Schubert, Schumann, Wolf, Cornelius, A. Jensen ş.a. „caracterul liric şi misterios al iubirii ideale şi curate fiind foarte bine înţeles de tînărul compozitor, dînd dovadă că este un artist care ştie să dispună de orchestraţie în mod temeinic iar ca parte lirică este un suflet de poet ce se leagănă cu multă mlădiere pe cantilene ce interesează".

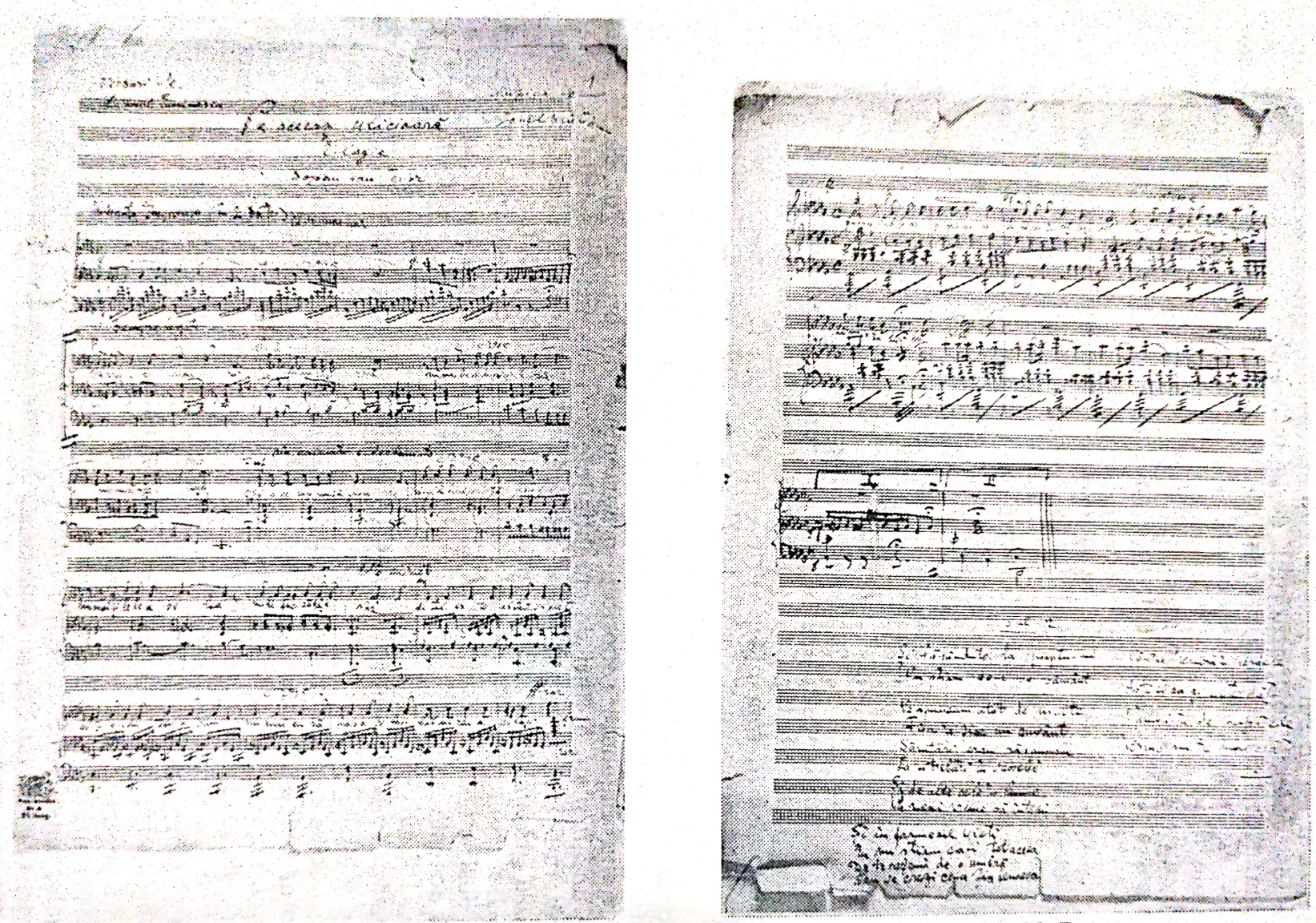
Cred că spre acest gen muzical l-a îndemnat şi marea sa pasiune pentru poezia eminesciană care i-a relevat acele armonii care veneau din straturile primordiale ale fiinţei şi picturalitatea unei naturi în mijlocul căreia muzica şi poezia se însumează în ordinea firească a existenţei universale. Cea dintîi compoziţie de acest fel a fost romanţa : *De-acum eu nu te-oi mai vedea*, pe versuri de Mihai Eminescu urmînd, pe versurile aceluiaşi poet tutelar cu care structural stabilise corespondenţe elective indiscutabile : *Şi dacă ramuri bat în geam*, pentru voce şi pian ; *Pe aceeaşi ulicioară*, elegie pentru soprană sau tenor ; *Între păsări*, vals pentru voce şi pian ; *Şoapte de amor*, melodie pentru soprană sau tenor ; *Noapte bună, somn uşor*, serenadă pentru patru voci mixte ; O, *rămîi !*, pentru voce şi pian ; *La steaua care-a răsărit*, romanţă pentru voce şi pian ; O *dormi, o rîzi, o cîntă*, serenadă pe versuri de Victor Hugo, versiune de M. Eminescu.

Alţi poeţi l-au solicitat mai puţin pe Ionel Brătianu, trebuia să existe în versurile pe care le alegea pentru muzică un anumit ritm interior, o substanţă lirică autentică şi un patos filtrat printr-o exigenţă care nu îngăduie sonorităţi ornamentale de prisos. Tot ce se situa pe un alt plan, alături de autenticitate, era respins de spiritul lui Ionel Brătianu. Iată, aşa dar, ce a mai compus în această direcţie : *Depărtează gînduri triste*, care poartă notaţia de op. 2 (1901), de unde rezultă că *De-acum eu nu te-oi mai vedea*, pe versuri de Eminescu este op. nr. 1, deşi nu este notat. Ştim din comunicarea făcută de Thea Brătianu că această romanţă a fost compusă la o vîrstă extrem de fragedă — 15, 16 ani — adică în 1900 sau tot 1901 ar fi debutul muzical al compozitorului. Romanţa *Depărtează gînduri triste* este pe versuri de Podeanu I.

Alte compoziţii pentru muzică vocală mai notăm : *Un prinţ înamorat* baladă, versuri de Sandu (1901) ; *Nu-i de glumit cu ochi frumoşi*, versuri de Ioan Neniţescu ; *Mamă !* versuri traduse de I. Deleanu, fără să se menţioneze poetul din care au fost traduse aceste versuri ; *De ce ?*, versuri de Maria Popescu ; *Visul unei nopţi de vară*, versuri de P. Constantinescu, *În noaptea cînd vei fi a mea*, versuri de Oreste ; *Luna surîde* (1916) versuri de Mihail Zamfirescu (1916).

Pentru cor a compus : *Pui de lei* (1902), cor pentru 3 voci egale, pe versuri de Ioan Neniţescu ; *Sosirea rîndunelelor*, cor pentru 3 voci egale, versuri de V. Păun ; *Imn jubiliar*, cor mixt ; *Noapte bună, somn uşor*, versuri de Mihai Eminescu ; *Se-nserează*, cor bărbătesc ; *Frunză verde de rogoz*, cor mixt ; *Imnul eroilor* (1918), cor pentru 2 voci egale, versuri de I. Dormidont ; O, *Mai frumos*, cor mixt ; *Cer frumos*

Scanned with OKEN Scanner



Facsimil — liedul „Pe aceeaşi ulicioară" de I. Brătianu pe versuri de M. Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

al țării mele (1919); *Cîntec de leagăn* (1919), cor mixt, versuri de Șt. O. Iosif; *Cîntările Sfintei Liturghii pentru patru voci mixte*; *Liturghia pentru trei voci bărbătești*; *Marșul Aviatorilor* pe versuri de Victor Eftimiu. Pe partitură compozitorul a notat: „Compus în onoarea Corului de Aviație, cîntat pentru prima oară în ziua de 20 iulie (Patronul Aviației) de către Sublocotenent Tăușăscu, din aviație. Acompaniat la pian de către autor, soldat în corpul Aviației. *Tricolor scăldat în lacrimi*, versuri de C. Antonescu, pentru cor bărbătesc și piano; *Imnul Păcii*, pentru cor bărbătesc și piano (1918); *Imnul Liceului Gh. Șincai*, pe versuri de Șt. O. Iosif (1921); *Imnul Seminarului Nifon Mitropolitul*, cuvinte de Constantin Holban (Dedicat epitropilor Așezămintelor Nifon Mitropolitul: Ioan Rosescu, Constantin Enescu și Ioan I. Rosescu); *Fluturul*, cor mixt; *Păstorul*, cor pentru 4 voci bărbătești cu solo tenor, versuri de Richard Ioan; *O noapte de vară*, cor pentru 4 voci bărbătești; *Te chem, o noapte vin!* cor pentru voci bărbătești cu solo tenor; *În ce loc*, cor pentru trei voci egale; *Sburînd se duc în stoluri*, cor mixt; *Rodica*, cor mixt.

În ceea ce privește muzica vocală, din cercetările noastre și din comunicările primite de la Thea Brătianu, printre documentele din restul de arhivă personală care s-a mai păstrat, rezultă că Ionel Brătianu a mai compus: *Tu nu răspunzi nimic*, romanță pe versuri de A. C. Cuza; *În noaptea iubirii*, serenadă pentru voce și pian, pe versuri de Victor Eftimiu; *Cînd ne iubeam*, pentru voce și pian pe versuri de Victor Eftimiu; *Ingrata*, melodie pentru soprană; *Păsărele drăguțe* melodie pentru voce și pian; *M-ai zgîriat*, melodie pentru soprană; *Mă-ntrebi?*, lied pentru voce cu acompaniament de pian; *Idilă*, arie pentru bariton cu acompaniament de pian; *Zîmbet de primăvară*, impresiuni pentru pian; *Aș voi!* impresiuni melodice (Dedicat doamnei Amalia Podeanu); *Roadele ocupației*, canzonete pentru voce cu acompaniament de pian; *Dora*, vals pe motive din opereta cu același nume; *O, dacă n-ai nimic a-mi spune*, versuri de Victor Hugo, pentru voce cu acompaniament de pian; *În amurg*, muzică de scenă; *Imn funebru*.

Despre muzica de operetă avea următoarea părere: „Muzica de operetă e un fel de caricatură a muzicii serioase. Să se știe însă că a reuși o caricatură e mult mai greu decît a picta un portret", dar înfruntînd dificultățile genului a scris nu mai puțin de 9 operete și 2 opere și aceasta în mai puțin de 15 ani, avînd în vedere că drama muzicală *Urgisitul* este compusă în anul 1905. Au urmat: *Laura și Lorenzo* (1907), operă în 2 acte, cu libret de Edgar Theodor Aslan; *Izbînda dragostei* (1912), operetă în 3 acte, libretul de Nicolae Ținc; *Dora* (1913), operetă în 3 acte, libretul de Theodor Dușescu-Duțu; *Dragostea Corinei* (1915), operetă în 3 acte cu libretul de A. de Herz; *Sfîrșitul pămîntului* (1919), comedie muzicală cu libret de Victor Eftimiu; *Pantalonii Lizettei* (1920), operetă într-un act cu libretul după o nuvelă de Guy de Maupassant; *Ciobanul* (1921), operetă studențească; *Fata pierdută*, operetă în 3 acte cu subiect din viața evreiască după libretul scris de Eliazar; *Cînd doi se ceartă*, cu libret de George Topîrceanu; *Florăreasa*, operetă în 3 acte cu libret de N. Ținc după David Chiosso. Dintre acestea nu s-au jucat decît următoarele: *Izbînda*

Scanned with OKEN Scanner

dragostei, premieră, București, 31 martie 1912, jucată de Compania lirică C. Grigoriu cu următoarea distribuție :

Coana Catinca (contraltă) : E. Teodorescu-Mavrodi

Maria, fiica ei (soprană lirică) : Maria Miciora

Marin Fereșteanu (bariton) : Gr. Petrovicescu

Ștefănel (bas buf) : I. Cigalia

Petre Sorinescu (tenor) : Ion Niculescu

Celelalte roluri interpretate de : Ec. Orban, M. Nițescu, I. Bidescu, N. Stănescu, I. Cristovici. Direcția de scenă a fost semnată de D. Dumitriu. Dirijor compozitorul.

La premieră a asistat și D. Dissescu, ministrul Instrucțiunii Publice care, după spectacol l-a felicitat călduros pe compozitor. Într-un carnet de note, Ionel Brătianu a scris : „Muzica de operetă trebuie să fie fină, delicată, spirituală, fermecătoare, ritmul foarte variat, armonizarea curgătoare și ușoară. Tot ce e mai greu în acest gen e redarea diferitelor caractere. De altfel aceasta este aproape totul. Orchestrarea e a doua compoziție".

Dora, premieră la București la 17 februarie 1913, în Teatrul Leon Popescu, avînd ca interpretă în rolul Dora pe Jeny Metaxa. Ceilalți interpreți : Virginia Miciora, I. Gigalia, V. Maximilian, Ion Niculescu, N. Stănescu, M. Ștefănescu, Al. Gheorghiu, I. Simionescu ș.a.

Despre cum a fost primită opereta *Dora* de public, citățm dintr-un articol semnat de Liviu Rebreanu, care atunci, era secretar literar al Teatrului Național din Craiova : „Într-una din serile trecute am fost chemat să ascult o operetă românească inedită. M-am dus cam în silă. Și operetă și românească și inedită — mi se părea cam mult. Dar meseria te face uneori să-ți calci pe inimă. Și am ascultat opereta românească inedită și am rămas uimit și încîntat. Adică atît de uimit și încîntat cît poate să te facă o operetă ! Am avut o surpriză cu atît mai plăcută cu cît a fost mai neașteptată.

Opereta pe care am fost chemat s-o ascult e tot atît de bună, chiar mult mai bună decît cele mai multe operete fabricate la Viena, Berlin etc. Îi zice *Dora* operetei acesteia. Titlul, mărturisesc, nu-mi e simpatic, fiindcă-mi evocă o figură antipatică. Dar aceasta e o impresie absolut personală. Autorii, firește că sînt doi : libretistul e un autor dramatic destul de cunoscut, Duțescu-Duțu. A tradus mult, a localizat mult.. cunoaște bine meșteșugul teatral... Variație, acțiune, episoduri multe și noi, mișcare, tablouri vii, colorate, tipuri creionate burlesc sau sentimental, toate acestea le-a pus cu prisosință și pricepere în libretul *Dorei*.

M-a mirat însă compozitorul. E un tînăr simpatic, modest și încrezător în puterile sale. E. d. Brătianu. Nu vă pot recomanda cu destulă stăruință să rețineți numele acesta. Sînt sigur că foarte curînd va fi foarte cunoscut și apreciat compozitorul Brătianu ! A avut acum doi ani, mi se pare, o lucrare reușită la Grigoriu, *Izbînda dragostei*. De atunci a început să se vorbească despre dînsul. Și să se vorbească bine ! Eu nu l-am cunoscut. Și poate fiindcă nu l-am cunoscut la *Izbînda dragostei* m-a uimit atît de mult cu *Dora !*

Scanned with OKEN Scanner

E plin de talent tînărul acesta modest! (sublinierea noastră, Ion Potopin). Să nu credeţi că vreau să-l laud. Talentul nu e o laudă. Îl ai sau nu-l ai. Nu e o laudă să spui de cineva că are talent decît atunci cînd nu-l are. D. Brătianu îl are. Şi are mult! E o simplă constatare aceasta. Dar tocmai că are mult talent vreau să vă atrag atenţia asupra tînărului compozitor. Nu face muzică savantă sau pretenţioasă. Şi poate că şi aceasta este o calitate. Opereta este un gen deosebit unde n-au ce căuta pretenţiile mari. Opereta trebuie să placă! De aceea cel mai bun critic al operetei este spectatorul, care vine să se amuze. Nici libretul, nici muzica nu trebuie să fie pretenţioase! Să placă şi atîta tot! Şi muzica d. Brătianu place! O asculţi cu drag, te leagănă, te înveseleşte, te înduioşează, te farmecă. Întocmai cum se cere la acest gen uşor, plăcut şi atrăgător. Melodii şi numai melodii şi melodii care îţi rămîn în ureche, pe care le auzi şi după ce ai plecat, pe care le fredonezi cînd ai ajuns acasă, pe care le vei auzi la toate orchestrele cafenelelor şi restaurantelor.

Poate că nu e uşor şi desigur că nu e uşor să faci astfel de melodii. Numai un talent deosebit are intuiţia şi inspiraţia melodiilor dulci şi uşoare, zvăpăiate şi ademenitoare... În artă, convingerea şi sinceritatea e lucrul principal. Dacă eşti convins şi sincer, vei face artă totdeauna şi în orice gen. D. Brătianu are atîta convingere şi atîta sinceritate în ceea ce face, încît te ademeneşte imediat... D. Brătianu nu-şi dispreţuieşte meseria şi de aceea face lucruri bune şi va face desigur lucruri minunate... Numai să fie încurajat. Totul e să fie încurajat!... Căci încurajîndu-l, vom încuraja însăşi opereta românească..."

Iar în „Profiluri muzicale", un cronicar care semnează „Germanicus" notează: „Educat într-un mediu favorabil dezvoltării şi talentului / Ionel Brătianu / a reuşit să se impună prin deosebitele sale calităţi de compozitor şi muzician. Avînd înclinări pentru muzica melodică a realizat lucrări deosebite ca factură şi caracter".

Din toate lucrările reiese individualitatea sa şi prin mijloace simple reuşeşte să dea fiecărei concepţii (cit. compoziţii) caracteristica potrivită.

Începînd cu melodiile care prin structura lor melodică se apropie de liedurile germane şi trecînd la marşuri cu caracter războinic spre a ajunge la lucrările mai mari — operetele *Izbînda dragostei* şi *Principesa Dora* — totul este rezultatul unor studii complexe şi al forţei unui talent merituos. Pentru melodiile sale nici nu putea să aleagă mai bine alt text decît poeziile lui Eminescu: O, *mamă*, O, *rămîi*, *Steaua*, *De-acum nu te-oi mai vedea*. Între marşuri: *Pui de lei*, în care tînărul compozitor a pus vigoarea unei armonii majestuoase, un ritm pronunţat, contopind astfel muzica cu textul în mod inteligent. Se relevă personalitatea şi dorinţa de a fi creator. Prin felul său de tratare, subiectul devine o legătură între melodie şi text. Fiecare pasagiu muzical scris de el este exprimarea unei gîndiri şi a stării sufleteşti a unui personagiu. Orchestraţia este lucrată de un desăvîrşit şi rafinat technician, legătura polifonică o putem constata în ansambluri şi în frazele corale. Personajele sînt caracterizate bine, fiecare poate reda starea sufletească sub o formă melodică simplă. Prin mijloacele

Scanned with OKEN Scanner

întrebuințate, totul ne dă un complex de idei concretizate de priceperea unui compozitor idealist (cit. ideal).

El poate fi comparat cu Al. Flechtenmacher, sau Eduard Caudella, sau cu oricare altul din pionieri, care vor să vadă arta muzicală a țării lor pe un piedestal temeinic și să-i asigure o perspectivă spre orizonturi mari și luminoase.

Dar despre ce este vorba în *Dora*? Pe scurt iată despre ce este vorba: Principatele *Foxenstein* și *Paxenburg* n-au figurat niciodată pe vreo hartă, dar în lumea ficțiunilor ele există, ba chiar se învecinează cu marele ducat de *Gerolstein*, și sînt guvernate de domnitori și demnitari care descind direct din *Les Brigandes*, iar celelalte personaje ne reamintesc manechinele din Muzeul Braun.

Într-o asemenea lume, peste care nu a bătut nici un vînt care să clatine așezările tradiționale sacrosancte, se stîrnește deodată o vijelie scandaloasă. Este amenințat însuși blazonul imaculat al celor două case princiare de două căsătorii care n-au intrat în nici un calcul diplomatic. Mezalianța este cu neputință. Se dorește mai bine o catastrofă, dar tocmai cînd tensiunea era mai mare se întrezărește soluția: căsătoriile pot să aibă loc!

Ce muzică putea învestmînta această poveste de dragoste pentru a o salva de ridicol? Pe lîngă calitățile primordiale de grație și eleganță, compozitorului îi trebuia o viziune foarte precisă a situațiilor dramatice, deoarece numai așa muzica putea să fie adaptată fără sforțări și în mod firesc situațiilor date. Și mai erau necesare: o invenție bogată, o necontenită viață în orchestră, multă claritate. Genul umoristic al operetei cere pe lîngă o vervă melodică nesecată și cunoștințe adînci de armonie, îndemînare teatrală, mult spirit, nemărginită invențiune. Muzica fiind comentatoarea cuvîntului, ea nu te face să rîzi decît dacă este asociată cu textul sau cu gestul.

Într-un cuvînt, compozitorul de operetă trebuie să fie un artist complet care nu se diferențiază prin nimic de cei care și-au fixat alte coordonate artistice, ci dimpotrivă. Rossini i-a dăruit lui Offenbach, autorul *Pericolei*, portretul său cu următoarea dedicație: «Lui Jacques Offenbach, Mozart al operetei!»

Dar i s-au făcut și observații severe: „Este de datoria noastră să-i deschidem ochii asupra numeroaselor lacune — neînlăturabile — ale partiturii sale: verva melodică trebuie purificată și eliberată de influențe străine; trebuiesc eliminate armoniile stîngace; orchestrația trebuie să fie ca o pînză transparentă și luminoasă; d. Brătianu trebuie să înțeleagă, recitind, meditînd, asimilînd o cultură muzicală clasică de operetă în primul rînd, pentru a-și da seama cît de discret, cît de iscusit întrebuințează ei paleta orchestrală, cît de fine le sînt ideile melodice, cît de multiple ritmurile și cît de veselă e muzica lor".

Asemenea critici urmăreau, pe bună dreptate, „să nu-l încurajeze spre o veșnică mediocritate", și aceasta pentru că „talentul tînărului compozitor are dreptul să spere la mai mult".

În legătură cu opereta *Dragostea Corinei*, compozitorul a notat: „În *Dragostea Corinei*, inima mi-a condus mîna. Cele mai frumoase inspirațiuni izvorăsc din inimă!"

Scanned with OKEN Scanner

Premiera operetei *Dragostea Corinei* cu libret de A. de Herz a avut loc la Teatrul Leon Popescu, vineri 8 ianuarie 1916 în prezența lui I. G. Duca, ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice cu distribuția următoare :

Andrei Manea :	Gh. Carussi
Victor Manea :	N. Leonard
Doctorul :	V. Maximilian
Corina :	Aura Aurian-Elena Negrea Maximilian
Nina :	Elena Mavrodi

Interpretarea magistrală a lui N. Leonard în rolul lui Victor Manea a fost elogiată, aplaudîndu-se artistul „a cărui voce a străbătut cu ușurință țesătura muzicală a rolului său", dîndu-i personajului o aură de noblețe spiritualizată care a mistuit în dogorile ei întreaga trenă de imperfecțiuni a personajului. La fel jocul său comunicativ cu o paletă colorată artistic și prestanța sa scenică firească și departe de a fi „ca o statuie care se mișcă" a cucerit publicul.

Spiritualul A. de Herz — autorul libretului — spusese înainte de premieră : „Dacă nu vom avea succes, o să zică că e muzica *de vină*, iar dacă vom avea succes, doresc să se știe de pe acum că e piesa mea *divină*."

Reluată după moartea compozitorului, înainte de spectacol A. de Herz, reamintindu-și cele spuse la premieră a modificat puțin „Dacă nu vom avea succes voi spune că piesa e de vină, iar dacă vom avea succes, doresc să se știe, dacă mai e cazul să doresc eu. lucrul se știe de toată lumea că e muzica divina" !

Iar V. Maximilian care pusese opereta în scenă în 1916 : „Am căutat să nu schimbăm nimic din ceea ce a fost și cum a fost, jucăm opereta ca și cum ar trăi compozitorul, ca și cum opereta ar fi de Offenbach sau de Johann Strauss. E atîta tinerețe și vioiciune în acțiune și atîta farmec și naturalețe în motivele românești ce inspiră partitura încît pentru noi seara de luni e o adevărată sărbătoare artistică."

N. Leonard a creat din Victor Manea un tip de Don Juan exuberant cu disponbiltăți de generozitate dar și cu o notă de melancolie cum îi stă bine unui tînăr al cărui ritm de viață deși nu a cunoscut pedala ingratitudinii vreunui destin lasă loc pentru „altceva" mai uman, mai profund, mai adevărat. Adică pentru o iubire. Numai una. Singura ! Această iubire se numește Corina, ea se comunică prin muzică într-un mod expresiv, cu largi volute de autentic lirism, cu o poezie romantică de care publicul a fost încîntat.

Aproape întreaga presă : *Epoca, Adevărul, Viitorul, Rampa, Flacăra, Dimineața* ș.a. au scris excelente pagini de cronică muzicală cu referințe la tradițiile glorioase ale operetei. *Adevărul* nota : „De la *Olteanca* lui Otremba și Caudella nu am avut o operetă românească primită de public cu plăcerea și simpatia cu care a fost primită *Dragostea Corinei*". *Rampa* : „În *Dragostea Corinei* este o muzică sănătoasă așa cum este și inspirația unui tînăr compozitor plin de nădejde căruia publicul ar trebui să-i facă o primire entuziastă, cum s-ar cuveni primului compozitor român de operetă modernă."

Scanned with OKEN Scanner

Și dintr-o declarație publică a compozitorului: „Indiferent de motivele de ordin material, de glorie sau de succese, lucrez opereta pentru că mă simt dator să contribui în măsura mijloacelor mele — fie ele cît de mici — la cultura muzicală românească... închis între cei patru pereți ai odăii mele voi continua să muncesc înainte ca să contribui pe cît voi putea la piedestalul muzicii românești."

*

Sfîrșitul pămîntului, comedie muzicală pe un libret de Victor Eftimiu este un soi de parabolă cu scene comice a cărei premieră a avut loc la Teatrul Carol cel Mare, 25 martie 1920, jucată de trupa lirică „Avram Nicolau" cu următoarea distribuție:

Bătrînul avar: N. Ciucurette
Nepotul: Virgil Bărcănescu
Fiica: Elena Zamora

Ceilalți interpreți: Puica Stănescu, Kalmuscki, Brătulescu, Lică Rădulescu.

Povestea? Simplă: Un bătrîn avar, care parcă descinde din citadela lui Molière, urmează să fie vindecat de meteahna sgîrceniei sale. El va întîmpina „sfîrșitul pămîntului" cu acte de generozitate. Odată poate să fie și el darnic! Regretă că i-a mai rămas atît de puțin de trăit. Ipostaza omeniei îl satisface! Cînd află că totul n-a fost decît o farsă, în loc să se precipite pe panta avariției, rămîne definitiv în ipostaza omeniei care i-a dat cele mai mari satisfacții din viață. El își va deschide brațele spre lumea pe care pînă atunci o considera ostilă, rapace, gata să-l jefuiască. Nu se mai simte în nici un fel *ipotetica pradă*, victima potențială, ci un factor generator de bucurie. Un subiect livresc care nu l-a solicitat prea mult pe compozitor, ceea ce presa a și observat scriind că „D. Brătianu ar trebui să caute să se sustragă din sfera producțiilor ușoare și să uite toate operetele dulci și sălcii produse la Viena deoarece în felul acesta obține un succes prea eftin și de un gen prea inferior pe care trebuie să-l evite un compozitor care incontestabil că poate găsi în propriul său temperament resurse suficiente."

Lucra foarte mult. La întrebările revistei *Rampa* răspundea, printre altele, la întrebarea: — Cum lucrează? următoarele: „În fiecare seară, la 6 mă duc la Bufet. Stau ore întregi pe băncile din alee, mă gîndesc, îmi fixez în minte punctele viitoarei lucrări lirice pe care o voi da publicului, apoi iau masa la Bufet și după aceea fac o plimbare pe înoptate pînă aproape de Hipodrom. Mă întorc acasă tocmai pe la unu-două noaptea, scriu, compun. Către ziuă, adorm." Un fragment de autobiografie semnificativ, fără îndoială.

Și aceasta zi de zi, adică seară de seară, pentru că ziua avea alt program. Mai istovitor. Orele fugeau, compozitorul nici nu mai avea răgaz să le cronometreze goana, el se dăruia cu o generozitate benedictină, nu lăsa pentru el nimic — nu oprea nici timp așa cum nu oprea nici bani, rușinat că îi cîștigă ușor, îi risipea ca un nabab unde i se cereau și unde nu i se cereau, și chiar pe el însuși s-ar fi

dăruit pentru că înțelesese un lucru că o mare dragoste, așa cum era dragostea lui pentru muzică, nu-i mai lăsa alte certitudini de viață, totul era îngăduit dacă era pentru muzică; aștepta să vină o nouă seară, să se desprindă de ritmul pătimaș al fiecărei zile pentru a se oferi altui ritm, cu patimi și mai istovitoare, în singurătățile care pentru el vorbeau, sub stele care și ele cîntau, să poată asculta — auzită numai de el — muzica. Iubirea lui unică.

Dar mai intervenise încă ceva. Intervenise războiul!

În iunie 1916 se dusese la Govora pentru o cură recomandată de medic. Căutase liniște dar nu găsise. Se vorbea peste tot de război. Marile bătălii de la Verdun și de pe Somme erau comentate de înflăcărare. Intrase în foc și Bulgaria alături de Puterile Centrale (Germania și Austro-Ungaria), iar Antanta (Anglia, Franța, Rusia) debarcase trupe în Grecia, formînd frontul de la Salonic. Armata austro-ungară se retrăsese din Bucovina și din Galiția răsăriteană. Se vorbea foarte insistent de intrarea României în război alături de puterile Antantei care își asumaseră obligația de a ne satisface deziderатul unității naționale. Unitatea, adică înfăptuirea statului unitar român, era idealul tuturor fiilor patriei. Era și idealul lui Ionel Brătianu. A plecat imediat la București și în luna august a fost mobilizat la Corpul de Aviație ca soldat. În timpul stagiului militar fusese propus să fie avansat dar refuzase gradul de ofițer cu titlul de capel maistru, socotind că fiind numai simplu soldat va avea mai mult timp să se ocupe de muzică.

A plecat cu unitatea la Iași și a fost repartizat la un depozit de efecte militare. Cum nu putea să lucreze și-a făcut rost de o măsuță și un scaun șubred, de hîrtie și creion, uitînd adeseori să mănînce și neținînd seama de mirosul înnăbușitor de efecte, de curentul continuu, de lipsa de aer și de lumină și totuși fiind fericit că poate să compună muzică. A încercat o durere cumplită cînd a aflat că după cele cîteva victorii obținute în Transilvania, armata română a suferit mari pierderi, și angajată pe un front foarte larg, neputînd rezista inamicului, a fost silită să se retragă în Moldova, unde Iașul devenise acum capitala țării, plină de refugiați. Printre aceștia era și celebra artistă Elvira Popescu cu care se înrudea și cu care a început să se vadă zilnic. De asemenea se întîlnea cu Maria Ventura pe care o aprecia foarte mult. Cu toate acestea, însă, anturajul muzical lipsindu-i, a început să se ducă și la spectacole și mai ales la concertele lui George Enescu care, în acele clipe extrem de grele, dăruise ieșenilor „bucuria unei orchestre simfonice menită să propage marea muzică, aducînd astfel aminte celor greu încercați, de valoarea umană nepieritoare a artei" (*George Enescu, monografie* de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, în colaborare cu Myriam Marbe, Ștefan Niculescu și Adrian Rațiu, Editura Academiei R. S. România, București 1971, pag. 451). Pentru înfăptuirea acestei orchestre simfonice, George Enescu apelase la toți muzicienii ieșeni și la cei refugiați din capitală, unii dintre ei „flămînzi bolnavi, deznădăjduiți". Aflînd și de Ionel Brătianu l-a căutat la magazia de efecte militare și l-a găsit cu ajutorul unui ofițer de aviație care-i cunoștea pe amîndoi. Ionel Brătianu tocmai scria ceva în carnetul lui de note. Cînd a auzit glasul atît de cunoscut a crezut că visează.

Scanned with OKEN Scanner

— Aici ești tu, Ionel dragă? i-a spus George Enescu, îmbrățișîndu-l cu căldură. Dar ce faci, aici? scrii? Ia să văd și eu ce scrii? A luat carnetul de pe măsuță și a citit cu glas tare.

— În zadar caut să mă apropii de lume. Lumea mă indispune. Cu cît mă apropii, cu atît sînt mai departe. Lumea nu m-a înțeles. M-a judecat greșit. Eu însă o înțeleg și de aceea fug de ea! După ce a citit, maestrul a pus carnetul pe măsuță și-a pus mîinile pe umerii lui Ionel Brătianu și căutîndu-i adînc în lumina ochilor, i-a spus:

— Așa! Ești în Iași și nu ai dat nici un semn de viață! Chiar nu ai aflat că sînt și eu în Iași? Dar să lăsăm asta. Avem de rezolvat treburi mai importante. Hai să ieșim puțin din baraca asta să mîncăm ceva, că am multe lucruri să-ți spun. Am mare nevoie de tine, de talentul tău, de arta ta minunată.

Maestrul George Enescu îl cunoștea foarte bine pe Ionel Brătianu, îi știa firea timidă, retrasă, îi prețuia modestia de aceea nu făcuse nici o aluzie la ce scrisese el în carnet. A înțeles însă că trebuie să facă ceva pentru tînărul lui prieten. Tînăr desigur, pentru că maestrul era cu patru ani mai în vîrstă! În timpul cît au servit masa, Ionel Brătianu a vorbit foarte puțin. Îl asculta însă ca vrăjit pe George Enescu. Cuvintele acestuia erau pentru el ca un balsam. — Uite ce e, dragă Ionel. Eu am venit la Iași ca să le dau oamenilor încredere în victorie. Pentru aceasta am constituit, nici nu-ți imaginezi cu ce eforturi, Orchestra simfonică. Nu-ți mai spun în ce condiții lucrăm. Nu odată sînt nevoit să fac aproape totul. Caut sală de repetiție, copiez note, umblu după instrumente. Tu trebuie să mă ajuți. M-am gîndit să introducem orchestră la spectacolele de teatru, să cînte în antracte. Tu vei fi dirijorul acestei orchestre. Vom mai descreți frunțile oamenilor și vei mai scăpa și tu de magazie. Am aranjat ca să fii socotit tot „sub arme". Adică la datorie! datoria ta este muzica! Și a mea!

Pentru Ionel Brătianu începuse o viață nouă. Ziua făcea orchestrații iar seara dirija orchestra teatrului. În lumea artiștilor era foarte bine primit. Nu s-a simțit singur. L-a cunoscut și pe poetul George Topîrceanu, care tocmai publicase volumul de „Parodii originale" și obținuse un mare succes. Ionel Brătianu l-a întrebat pe poet dacă nu i-ar putea scrie un libret spunîndu-i: — Dumneata ai o vervă molipsitoare. Ți-am gustat cu mare plăcere *Baladele vesele* și *Parodiile originale*. Cîteva din ele se pot transforma în librete. Aș fi încîntat să colaborăm. Am discutat și cu Victor Eftimiu. Mi-a promis și el, dar eu vreau cît mai repede un libret bun. Poetul i-a promis un libret pentru o comedie muzicală „Cînd doi se ceartă" și în scurtă vreme i-a și adus textul. Cu aceeași promptitudine, Ionel Brătianu a început să scrie muzica pentru noua sa lucrare pe care a și anunțat-o în presă. Întrebat de un gazetar de ce scrie lucrări de acest fel, a răspuns:

— Îmi place genul ușor, muzica lejeră. Nu scriu compoziții obositoare, cu pretenții. Prefer să amuz, să distrez.

Cînd doi se ceartă nu a fost terminată.

Ionel Brătianu a fost demobilizat la 22 septembrie 1919 cînd a revenit în București. Nu mai era cel care plecase. Oricum, războiul îl zdruncinase mult. Era mai ales îndurerat de tot ceea ce văzuse:

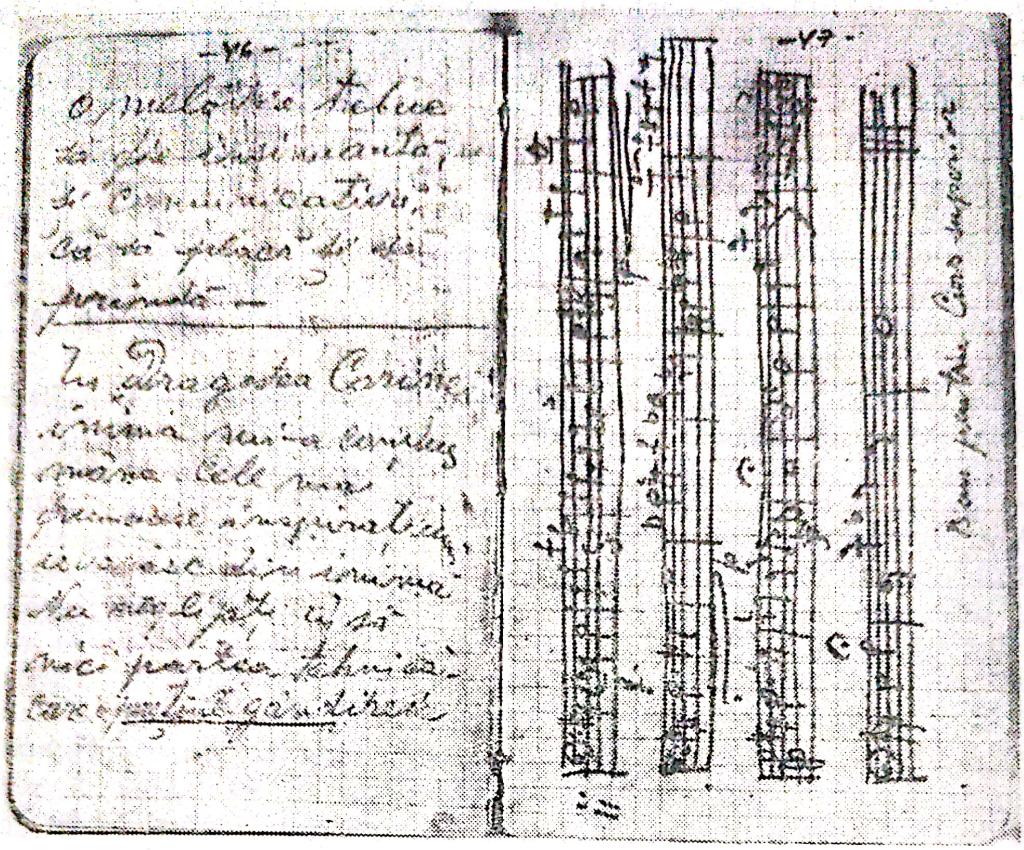
Scanned with OKEN Scanner

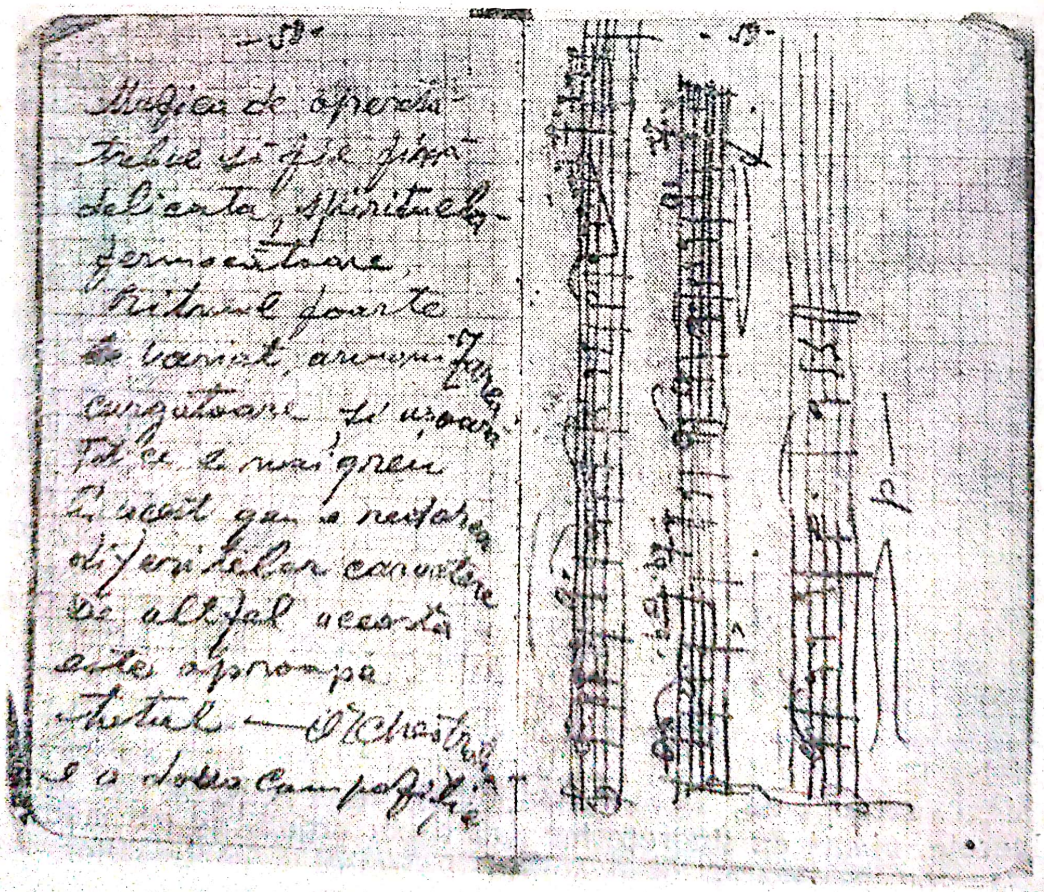
suferință, mizerie, moarte. Meditase profund asupra rosturilor unui război. Va schimba el oare viața oamenilor? Își notase în carnetul său: „Un popor să se poată numi civilizat trebuie să posede în trăsături generale: cultură, artă, tradiție, organizație, justie, industrie, căi de comunicație etc."

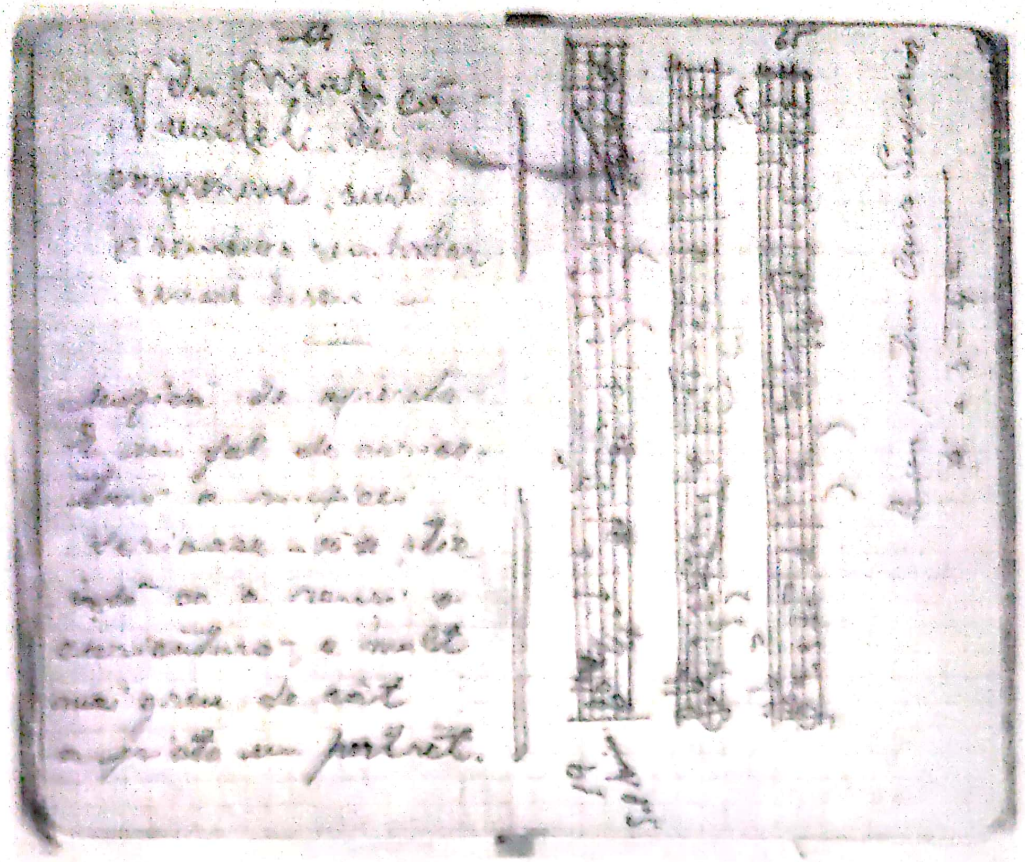
„Războiul din 1916 și anii următori a răsturnat însă totul prefăcînd popoare civilizate în popoare primitive și barbare. Războiul acesta nu va îndrepta nimic, lumea va rămîne aceeași, firea omului nu se poate modifica. Nu va trece nici un an și toate păcatele vor reveni mai grele și mai mari; și nici acest război nu va fi ultimul cum se crede de unii naivi. Omul trăiește într-o luptă continuă și să nu uităm că oamenii formează popoarele!"

În legătură cu starea lui psihică de după război, Thea Brătianu ne relatează: „Ajunsese, cu toată voința lui de fier de a nu exterioriza nimic, să se mute din cameră în cameră cu speranța de a putea dormi puțin, o clipă. «Măcar o clipă, mamă!» Și mama îi răspundea: — Pentru asta trebuie să renunți și tu «o clipă» la creion și hîrtie. — Bine, am să renunț, cu toate că o clipă este foarte importantă în viața unui om. Dar se înveselea pentru a-i spulbera îngrijorarea mamei. Întors la carnetul său de note scria: A lupta e ceva! A învinge e mai mult! A suferi! A ști să suferi e totul! În suferință îți trebuie două lucruri: o voință de fier și o mască admirabilă!"

Le-a avut pe amîndouă. Mai ales masca i-a fost perfectă căci nimeni nici chiar familia n-a bănuit suferința lui. Mai ales că o zi n-a lipsit de la catedră, nu și-a luat o zi de concediu. Totuși la 10 noiembrie 1921 s-a hotărît să-și ia concediu. Pentru aceasta avea nevoie de un aviz medical. După consultarea medicului a venit acasă foarte abătut. Medicul notase în fișă: „Depresiune fizică și morală, adăugînd în paranteză «neurastenie». N-a vorbit cu nimeni acasă. S-a așezat la pian și a cîntat mai frumos ca niciodată *Chant de berger*". Apoi s-a retras în camera lui. A doua zi, 11 noiembrie 1921, pe la ora 10,30 cînd obișnuia să-și ia gustarea de dimineață în cameră își găsise deja singur liniștea dorită. Durerea și zbuciumul au fost înfricoșătoare pentru toți. Toată lumea care-l cunoscuse l-a regretat foarte mult. *Rampa* din 27 noiembrie 1921, scria: „Omul care apărea totdeauna în haine negre, cu cravate de doliu, sau cu pardesie butonate pînă sub bărbie, un soi de dandy care vrea cu orice preț să se diferențieze de ceilalți, dar nicidecum un mizantrop, ci mai degrabă un îndrăgostit de oameni, un optimist în ochii căruia se mistuia o stea îndepărtată, care răsărea din cerul său lăuntric pentru a lumina în afară, dincolo, mai sus, sau mai în profunzime, omul care putea fi văzut seară de seară, cînd erau căldurile mari, plimbîndu-se cu pași abia auziți, gînditor, din cînd în cînd oprindu-se pe cîte o bancă de la șosea, nu pentru călătorii în lumea din afară, ci în cea lăuntrică. O geografie gravă, cu reliefuri tainice, cu așezări omenești ciudate, cu tot felul de cărări, alei, de luminișuri, o lume a tăcerii care cîntă și care lui, numai lui îi descoperea muzica pentru care trăia, pe care o iubea cu o pasiune extenuantă, căreia îi îndurase totul și îi dăruise totul, ani de tinerețe, visuri de tinerețe iar mai tîrziu orgolii de om matur, care nu și-a aflat împăcarea în cumplita dialectică a contrastelor, necon-



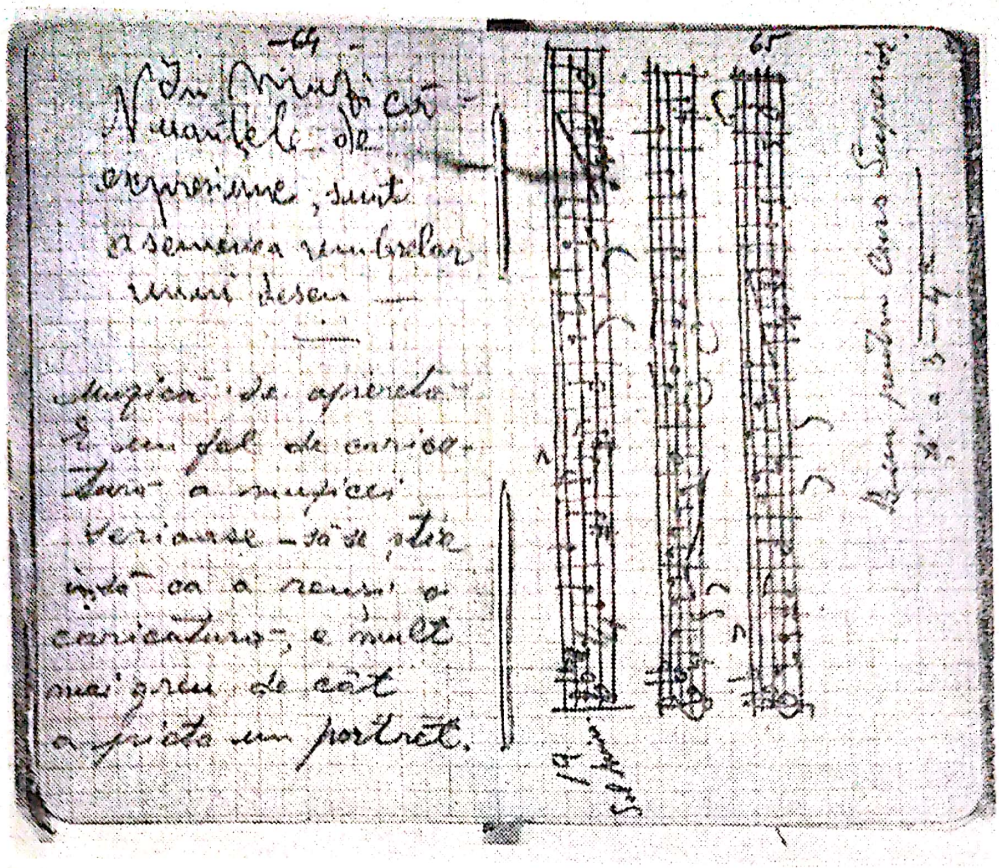




Pagină din jurnalul lui Ionel Brătianu, conținînd reflecții despre muzică, precum și solfegii adaptate problemelor cursului superior.

tenit fiind în afara legilor comodității irresponsabile, omul acesta care putea să renunțe la orice, în cea de a doua decadă a lunii noiembrie 1921, la numai 36 de ani — cine poate să știe de ce: disperare, dezilluzie —, socotind că nu mai are nimic de pierdut și totul de cîștigat, s-a sinucis."

Aceste două figuri din istoria muzicii românești — Gheorghe Brătianu și Ionel G. Brătianu — așa cum am încercat să le fixăm pe fundalul unei epoci de mare avînt național, cînd spiritele erau solicitate să se manifeste pe dimensiuni de abnegație și eroism, acești doi profesori și compozitori dăruiți cu toată fervoarea lor spirituală unei arte și unei culturi de care întregul popor român avea nevoie ca să-și lumineze țelurile și să-și regenereze pasiunile, se impun prin exemplaritatea existenței lor, a disciplinei lor intelectuale și a marii și profundei lor iubiri față de patrie căreia i-au închinat întreaga lor creație, îmbogățind patrimoniul culturii noastre muzicale.



Pagini din jurnalul lui Ionel Brătianu, conținînd reflecții despre muzică, precum și solfegii adaptate problemelor cursului superior.

tenit fiind în afara legilor comodității iresponsabile, omul acesta care putea să renunțe la orice, în cea de a doua decadă a lunii noiembrie 1921, la numai 36 de ani — cine poate să știe de ce: disperare, deziluzie —, socotind că nu mai are nimic de pierdut și totul de cîștigat, s-a sinucis."

Aceste două figuri din istoria muzicii românești — Gheorghe Brătianu și Ionel G. Brătianu — așa cum am încercat să le fixăm pe fundalul unei epoci de mare avînt național, cînd spiritele erau solicitate să se manifeste pe dimensiuni de abnegație și eroism, acești doi profesori și compozitori dăruiți cu toată fervoarea lor spirituală unei arte și unei culturi de care întregul popor român avea nevoie ca să-și lumineze țelurile și să-și regenereze pasiunile, se impun prin exemplaritatea existenței lor, a disciplinei lor intelectuale și a marii și profundei lor iubiri față de patrie căreia i-au închinat întreaga lor creație, îmbogățind patrimoniul culturii noastre muzicale.

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ IAȘI "GH. ASACHI"

CUPRINS

		Pag.
TEODOR BRATU, NICOLAE COMAN, OCTAVIAN-LAZĂR COSMA, VASILE TOMESCU	— *Caracterul de masă — coordonată fundamentală a muzicii românești*	5
OVIDIU VARGA	— *Muzica — artă, știință, limbaj.*	17
OCTAVIAN-LAZĂR COSMA	— *Simfoniile lui Wilhelm Berger — Considerații stilistice*	27
GRIGORE CONSTANTINESCU	— *Unitate și diversitate în procesul formativ educațional al teatrului muzical românesc contemporan*	105
GHEORGHE PETRESCU	— *Memoratorul muzical 234 (O problemă de educație preșcolară și școlară)*	119
TUDOR MISDOLEA	— *Matematică și muzică*	131
GABRIELA OCNEANU	— *Originea modurilor medievale. Relația lor cu muzica antică greacă*	157
EMILIA COMIȘEL	— *Coordonate ale formei libere în creația folclorică*	167
ANDREI BENKÖ	— *Concertele lui Bartók în România*	187
RADU CONSTANTINESCU	— *Scrisori de muzicieni români din arhiva Wachmann*	223
CONSTANTIN ZAMFIR	— *Documente inedite privind prietenia dintre G. Șorban și T. Brediceanu*	263
CONSTANȚA OBREJA	— *Constantin Castrișanu*	289
ION POTOPIN	— *Gheorghe și Ionel G. Brătianu*	327

Scanned with OKEN Scanner

În Editura muzicală au apărut următoarele volume de STUDII DE MUZICOLOGIE :

VOLUMUL I (1965)

Vasile Tomescu — Cuvînt înainte; G. Breazul — Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice; C. Brăiloiu — Ritmica copiilor; I. D. Petrescu — Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale; Z. Vancea — Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX; P. Bentoiu — Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal; V. Tomescu — Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească; Șt. Niculescu — Aspecte ale creației enesciene în lumina „Simfoniei de cameră"; E. Comișel — Constantin Brăiloiu — Noțiuni liminare; W. G. Berger — Moduri și proporții; N. Parocescu — Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică; V. Cosma — Mărturii arheologice asupra vieții muzicale de pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive și a sclavagismului; Gh. Ciobanu — Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești; A. Hoffman — Interpretări variate ale „Concertului nr. 1" de Franz Liszt.

VOLUMUL II (1966)

T. Ciortea — Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu; O. L. Cosma — Leitmotivele tragediei lirice Oedip; C. L. Firca — Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu; T. Mîrza — Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc; P. Bentoiu — Mihail Jora; Th. Balan — Constanța Erbiceanu; D. Smântânescu — Noi contribuții la biografia lui Alexandru Flechtenmacher; G. Bălan — Muzicianul ca gînditor; V. Bickerich — Muzica de orgă în România; L. Rusu — Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești; Gr. Bărgăuanu — Unele probleme ale învățămîntului muzical preșcolar.

VOLUMUL III (1968)

Gheorghe Firca — Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical; Vasile Herman — Aspecte modale în creația românească contemporană; Gheorghe Ciobanu — Folclorul orășenesc; Traian Mîrza — Simetria de oglindă în folclorul românesc; Constantin Bugeanu — Pelléas et Mélisande — analiza formei; P. P. Gogan — Enescu și Academia — documente inedite; Vasile Mocanu — Ecoul operei poetice și dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania.

Scanned with OKEN Scanner

VOLUMUL IV (1968)

Cuvîntul de deschidere al Președintelui Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, Ion Dumitrescu (trad. în l. franceză); Cuvîntul de salut al Vicepreședintelui Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Virgil Brădățeanu (tradus în limba franceză); Zeno Vancea — George Enescu — muzician umanist (tradus în limba franceză); Claude Rostand — Georges Enesco — et ses contacts avec la France; Tudor Ciortea — „Sonata III pentru pian și vioară" și unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu (tradus în limba franceză); Erich Schnek — Zu Enescu Wiener Lehrjahren; Vasile Tomescu — George Enescu și cultura muzicală românească (tradus în limba franceză); Ștefan Niculescu — George Enescu și limbajul muzical din secolul XX (tradus în limba franceză); Romeo Ghircoiașiu — Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu (tradus în limba franceză); Irving Lowens — Enescu Holographs in the Library of Congress; Sigismund Toduță — Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu (tradus în limba franceză); M. S. Druschin — „Oedip" Djorje Enescu, i problemî operî veka; Ada Brumaru — Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu (tradus în limba franceză); Dimitîr Zenghirov — Djorje Enescu, i Balcanscaia Musicalnaia cultura v mirovom aspecte; Adrian Rațiu — Principiul ciclic la George Enescu (tradus în limba franceză); Gheorghe Firca Conceptul modal în muzica lui George Enescu (tradus în limba franceză); Wilhelm G. Berger — Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu (Perioada 1899 — 1920). Cu referire la „Octuorul op. 7" și „Cvartetul op. 22 nr. I" (tradus în limba franceză); Jiri Vyslouzil — L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de Georges Enesco; Octavian Lazăr Cosma — Dramaturgia leitmotivelor în „Oedip" (tradus în limba franceză); Boris Kotliarov — George Enescu și cultura muzicală sovietică (tradus în limba franceză); George Manoliu — George Enescu gînditor și poet al viorii (tradus în limba franceză); Clemansa Firca — Heterofonia în creația lui George Enescu (tradus în limba franceză); Cornel Țăranu — Trăsături ale simfonismului lui Enescu (tradus în limba franceză); Alfred Hoffman — Stadiul actual al cercetărilor privind viața și opera lui George Enescu (tradus în limba franceză); Gheorghe Costinescu — Unele trăsături caracteristice ale stilului componistic de maturitate al lui George Enescu în lumina „Cvintetului pentru două viori, violă, violoncel și pian, în la minor, op 29" (tradus în limba franceză); Dumitru Bughici — Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu (tradus în limba franceză); Discusions — Discours de clôture des travaux du Symposium pronocé par le Secrétaire de l'Union des Compositeurs de R. S. Roumanie, Vasile Tomescu).

VOLUMUL V (1969)

Petre Brâncuși — Muzica românească de azi — Sinteze și perspective; Theodor Balan — Florica Musicescu; Pavel Apostol — Muzica — proces de cunoaștere; Ștefan Niculescu — Eterofonia; Emilia Comișel — Genurile muzicii populare românești — Doina; Eugenia Cernea — Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular din Bihor și Valea Almajului; Nicolae Parocescu — George Breazul educator; Luminița Vartolomei — Procedee polifonice în Inventiunile la 2 și 3 voci de Bach; Ștefan Lakatos — Concerte Enescu la Budapesta; Meline Poladian-Ghenea — Elena Asachi; Viorel Cosma — Manuscrise muzicale românești în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

VOLUMUL VI (1970)

Gheorghe Firca — Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești; Grigore Panțîru — Școala muzicală de la Putna; Gheorghe Ciobanu — Muzica bizantină; Sebastian Barbu-Bucur — Monumente

Scanned with OKEN Scanner

muzicale; Filotei Sin Agăi Jipei — Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum; Emilia Comișel — Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare. Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis; Eugenia Cernea — Doina din nordul Transilvaniei; Gemma Zinveliu-Donea — Anl de ucenicie muzicală reflectați în corespondența lui Anton Pann și George Ucenescu; Meline Poladian-Ghenea — O lucrare necunoscută din creația enesciană; opera neterminată „La fille de Jephté"; Viktor Bickerich, Norbert Petri — Johannes Brahms în Transilvania; Nicolae Brînduș — Valențe, grade și puteri libere; Luminița Vartolomei — Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană.

VOLUMUL VII (1971)

Vasile Tomescu — Criterii și sensuri ale originalității în muzica românească; Octavian-Lazăr Cosma — Orizonturi și confruntări; Romeo Ghircoiașiu — Tradiții ale cîntecului patriotic; Tiberiu Alexandru — Sensuri și valori ale etnomuzicologiei românești; Doru Popovici — Prezența tematicii istorice și patriotice; Gheorghe Firca — Direcții în cercetarea muzicologică; George Sbârcea — Activitatea muzicală de amatori; Ada Brumaru — Arta interpretativă și spiritul contemporan; Traian Mîrza — Obiceiuri folclorice; Grigore Bărgăuanu — Educația muzicală; Eugenia Cernea — Aspecte ale cîntecului muncitoresc revoluționar; Rodica Oană-Pop — Semnificații social-patriotice în creația de operă și balet; Mihai Cozmei — Însemnări despre mesajul militant în creația corală; Cristian Ghenea — Rolul social-educativ al muzicii — Antologie de texte.

VOLUMUL VIII (1972)

Ion Dumitrescu — Uniunea compozitorilor în întîmpinarea aniversării Republicii; Dr. Vasile Tomescu — Contribuții la portretul unui „Homo musicus" contemporan; Zeno Vancea — Libertatea de creație și responsabilitate socială a compozitorului; Corneliu Dan Georgescu — O noțiune cu înțelesuri profunde: libertatea de creație; Nicolae Călinoiu — Unele probleme actuale privind creația și spectacolul de operă, operetă și balet; Octavian Lazăr Cosma — Istoricul unui cîntec patriotic: „Mama lui Ștefan cel Mare"; Wilhelm Georg Berger — Structuri sonore și aspectele lor armonice; Ștefan Niculescu — Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturilor lor cu eterofonia; Anatol Vieru — În domeniul formei muzicale; Vasile Herman — Gîndirea modală autohtonă oglindită în „Triplul concert" de Paul Constantinescu; Gheorghe Firca — Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală; Liviu Rusu — O pagină de armonie beethoveniană; „Malinconia" din Cvartetul în Si bemol major, op. 18, nr. 6; Traian Mîrza — Ritmul orchestric (de dans) — un sistem distinct al ritmicii populare românești; Constantin Zamfir — Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină; George Sbârcea — Realizări și orientări ale muzicii ușoare românești de la începuturi pînă astăzi.

VOLUMUL IX (1973)

Viorel Cosma — Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană a secolelor XVIII și XIX; George Bălan — Tradiție, inovație, sinteză; Dorian Varga — O operă monumentală a muzicii de cameră; Cvartetul în mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu; Gheorghe Ciobanu — Vechimea genului cromatic în muzica bizantină; Gabriela Ocneanu — Originea modurilor medievale. Relațiile lor cu muzica antică greacă; Dinu Ciocan — Aplicații ale matematicii

Scanned with OKEN Scanner

în cercetarea muzicologică; Sebastian Barbu-Bucur — Naum Rîmniceanu; Gemma Zinveliu — Contribuții la cunoașterea activității lui G. Dima și C. Porumbescu la Brașov; Titus Moisescu — Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite; Theodor Balan — Scoarța cerebrală și muzicală; Ghizela Suliteanu — Introducere în psihologia folclorului muzical; Emilia Comișel — Folclorul în România secolelor XVII și XVIII; Jacques Bouët — Les violonistes et l'éxécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (essai); Leib Nachman — Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească; Francisc László — Contribuții la studiul formei de sonată la Mozart; Grigore Constantinescu — Recitativul în opera Falstaff de Verdi.

VOLUMUL X (1974)

ASPECTE ȘI PROBLEME ALE MUZICII ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

Vasile Tomescu — Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană; Petre Brâncuși — Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană; Octavian Lazăr Cosma — Perspectiva diacronică a muzicii românești contemporane; Viorel Cosma — Citeva aspecte ale pătrunderii muzicii românești în lexicografia mondială actuală; Ovidiu Varga — Originalitate națională și modernitate; Herald Müller — Elemente de definire a valorii în sistemul cunoașterii artistice; Constantin A. Ionescu — Psihologia configurației și unele cercetări experimentale asupra muzicalității; Petre Lefterescu — Aspecte ale formării muzicianului interpret. Principii contemporane în psihologia procesului învățării.

STUDII — ANALIZE

Mircea Dan Răducanu — Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu — de la structură la interpretare; Gheorghe Firca — Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică în Divertismentul rustic de Sabin Drăgoi; Hans Peter Türk — La 100 de ani de la nașterea compozitorului transilvănean Paul Richter (1875—1950); Carmen Antoaneta Stoianov — Miorița în creația a trei compozitori români contemporani; Paul Constantinescu, Anatol Vieru și Sigismund Toduță; Nicoleta Ulubeanu — Modalități de valorificare a folclorului în creația lui Mihail Jora; Grigore Constantinescu — Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu; Constantin Catrina și Mihail Manolache — Școală și dascăli de psaltichie în scheii Brașovului; Sebastian Barbu Bucur — Ion sin Radului Duma Brașoveanu; Gheorghe Ciobanu — Capriciul de B. Romberg și cîntecul moldovean Mititica; Rodica Mateescu — Documente inedite despre Alexandru Berdescu; Viorica Dan — Un cronicar al vieții muzicale românești din secolul trecut; Grigore Ventura; Emilia Comișel — Plurifuncționalitatea unor genuri folclorice; Cristina Rădulescu — Criterii de analiză structurală a melodiei cu referiri la cîntecul popular; Francisc László — Geneza Trioului cu pian la Mozart.

VOLUMUL XI (1976)

Nicolae Călinoiu — Unele probleme actuale privind activitatea de creație și de difuzare a muzicii românești; Hrisanta Petrescu — O sistematizare posibilă a principiilor simfonismului contemporan românesc; Grigore Constantinescu — Unitatea de concepție a ciclului în operele lui Doru Popovici; Octavian Lazăr Cosma — Dramaturgia operei contemporane românești. „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu; Viorel Cosma — Melodii inedite pe texte din culegerea „Poesii populare ale Românilor" de Vasile Alecsandri (1866); Elisabeta Doli-

Scanned with OKEN Scanner

nescu — Un manuscris muzical inedit de la 1871; Sebastian Barbu-Bucur — Elemente teoretice la Filotei sin Agăi Jipei — Gramatica muzicală; Elena Zottoviceanu — Un compozitor italian la Alba-Iulia în secolul al XVI-lea; Alfred Hoffman — Integrarea în viața artistică a tînărului solist; Vladimir Popescu-Deveselu — Cîntăreți români — Maria de Sany; Ianca Staicovici — Noi date asupra prezenței compozitorului George Enescu în Statele Unite ale Americii; Tudor Misdolea — O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale și a procesului de creație muzicală în genere; Dragoș Tănăsescu — Sistematizarea tehnicii pianistice polifonice; Mircea Dan Răducanu — Unele aplicații ale ciberneticii în predarea pianului; Ilse R. Herbert — Violoncelul acompaniator. Istoric și pedagogie; Dan Smântânescu — Scrisori inedite ale unor muzicieni români.

VOLUMUL XII (1976)

Gheorghe Ciobanu — Manuscrisele muzicale de la Putna și problema raporturilor muzicale româno-bulgare în perioada medievală; Constantin Răsvan — Jean-Victor Pandelescu; Clemansa-Liliana Firca și Gheorghe Firca — Texte și concepte în cercetarea sociologică muzicală actuală; Miron Șoarec — Mărturii inedite despre Dinu Lipatti — Vasile Vasile — Gavriil Galinescu; Damian Vulpe — Iosif Velceanu; Nachman Leib — Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească; Sebastian Barbu-Bucur — Manuscrise psaltice românești și bilingve în notația cucuzeliană; Ion Potopin — Emil Monția.

VOLUMUL XIII (1977)

Gheorghe Ciobanu — Creații populare și urbane legate de Războiul pentru Independență; Radu Constantinescu — Viața muzicală în România 1877 — 1878; Lazăr Octavian Cosma — Soarele neatîrnării de Gheorghe Dumitrescu — Prinos Centenarului Independenței; Viorel Cosma — Contribuții bibliografice și discografice privitoare la creația muzicală în timpul Războiului de Independență națională; Elisabeta Dolinescu — Alexandru Flechtenmacher și ideea de independență națională; Cristian Ghenea — Reflectarea Războiului pentru Independență în Transilvania și Banat; Mihaela Hoară — Ecouri ale Independenței și muzica contemporană românească; Titus Moisescu — Războiul de Independență națională ca temă pentru creația lirică românească; Hrisanta Petrescu — Din cîntecele Războiului pentru Independență; George Sbârcea — Universalitatea unui compozitor român din deceniul Independenței; Ghizela Sulițeanu — Reflectarea războiului din 1877 în folclorul muzical turc și tătar din R. S. România.

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor : GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar 27.I.1979 Tiraj : 430 exp.
Coli de tipar : 23.

Tiparul executat sub cd. 388 la I. P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, Bucureşti. Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

TEODOR BRATU
NICOLAE COMAN
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
VASILE TOMESCU
OVIDIU VARGA
GRIGORE CONSTANTINESCU
GHEORGHE PETRESCU
TUDOR MISDOLEA
GABRIELA OCNEANU
EMILIA COMIȘEL
ANDREI BENKÖ
RADU CONSTANTINESCU
CONSTANTIN ZAMFIR
CONSTANȚA OBREJA
ION POTOPIN

EDITURA MUZICALĂ

Lei 25,00

Scanned with OKEN Scanner